This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

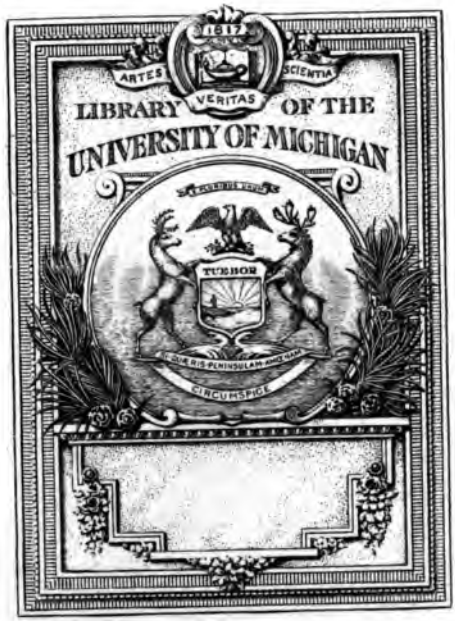
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 947,101


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

[illegible]

Karl Federn

Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte

München und Leipzig
bei Georg Müller · 1904

[illegible]

Karl Federn

Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte

München und Leipzig
bei Georg Müller · 1904

Karl Federn

Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte

Meinem Bruder

Walther Federn

zugeeignet

Essays

zur

vergleichenden Literaturgeschichte

von

Karl Federn

München und Leipzig
bei Georg Müller
1904

809
F293 es

Ich habe den Ausdruck, den ich als Titel für dieſe Aufſätze gewählt habe, zum erſtenmal von einem hervorragenden öſterreichiſchen Gelehrten gehört, der ihn auf eben dieſe, meine Aufſätze anwendete: das mag ihn rechtfertigen. Beſonders wenn ſie im Zuſammenhang mit den früher veröffentlichten „Neun Eſſays“ (Gebr. Paetel 1900) und den „Eſſays zur amerikaniſchen Literatur“ (Otto Hendel 1899) betrachtet werden.

Ich habe mich darin bemüht, nicht nur das einzelne Werk oder die einzelne Perſönlichkeit, künſtleriſch abgegrenzt, zu beurteilen, ſondern die tieferen menſchlichen und kulturhiſtoriſchen Strömungen, die ſich in ihnen offenbaren, das, was ſich durch Generationen fortſetzt und im einzelnen zum vollen Ausdruck kommt, das geheimnisvoll Gemeinſame vieler Menſchen, ganzer Geſellſchaften und Nationen darzuſtellen: Dieſe Aufgabe iſt in keinem Aufſatz vollſtändig gelöſt; ſie enthalten vielmehr nur Andeutungen und Hinweiſe, wie es in der Natur ſolcher Arbeiten liegt. Es ſind Eſſays, — Verſuche. Vielleicht werden ſie jemandem, der, wiſſenſchaftlicher als ich, eine tiefer greifende, umfaſſendere Arbeit über vergleichende Literaturgeſchichte ſchreiben wird, als Material dienen können.

Berlin im März 1904. K. F.

German
Seminar
8-26-48
63880

9-20-48 mtp

Dante und der Subjektivismus

Dante ist für uns die Verkörperung des Mittelalters; der großartige Bau der triumphierenden Kirche, ihr erbitterter Kampf mit dem kaiserlichen Staat, die Scholastik, die gotischen Städte, ihre junge Freiheit und ihr wilder Parteikampf: das alles hat in seinen Terzinen einen dauernden Ausdruck gefunden. Und doch sieht Burckhardt in der göttlichen Komödie den Anfang aller modernen Poesie, und doch ist Dante der einzige Dichter des Mittelalters, der bis heute aktuell und modern geblieben ist; ja, wenn wir die Zahl der Leser, der Auflagen, der Kommentare, die Verbreitung und den Einfluß in Betracht ziehen, so ist er in keinem Jahrhundert so gelesen, so geschätzt, so vergöttert worden wie in unserem. Wie kommt das? Die Antwort ist: Dante ist tatsächlich der modernste Dichter des Mittelalters, denn er ist der subjektivste Dichter des Mittelalters, ja, der erste wirklich subjektive Dichter überhaupt. Und das, was die moderne Poesie von der antiken scheidet, ist der Subjektivismus.

Die Schlagwörter dieses Gegensatzes sind oft gebraucht, selten untersucht worden. Mit Definitionen kommt man da nicht aus. Wenn die Dichtung, also der

Ausdruck der Menſchen, anders geworden iſt, ſo muß ihre Anſchauungsweiſe ſich geändert haben, und das pſychologiſch grundlegende Moment dieſer Änderung ſcheint mir das folgende. Die Menſchen des Altertums glichen den Kindern: die Welt, die ſinnlichen Eindrücke überwältigten ſie und an eine kritiſche Prüfung des Eindrucks war nicht zu denken. Es war wohl der ungeheuerſte Schritt in der Geiſtesgeſchichte des Menſchengeſchlechtes, ein Schritt, der erſt nach vieltauſendjähriger Entwicklung möglich war, als ein kühner Denker die ſkeptiſche Frage tat: „Ja, ſind die Dinge auch wirklich ſo, wie wir ſie ſchauen, oder iſt dieſe ganze harte Welt nur ein ſubjektives Scheinbild, und wenn, was ſteckt dahinter?“ Aber er und alle ſeine Nachfolger konnten auf das Geheimnis des „Dinges an ſich“ nicht kommen und es ging ihnen, wie Kolumbus, als er Indien finden wollte und Amerika entdeckte: ſie gingen aus, das Weſen der Dinge, der Welt, zu finden, und ſie entdeckten ſich ſelbſt. Mit dem Augenblick, wo der Menſch die Frage tat: „Entſpricht das wirkliche Ding dem Eindruck, den ich davon empfange?“ hatte er eine früher unbekannte Zweiteilung vorgenommen, den Gegenſatz zwiſchen Subjekt und Objekt aufgeſtellt. Und wenn er genauer prüfte, mußte er ſich geſtehen: „Nur des Eindruckes ſind wir gewiß, nicht der Außenwelt,“ — und damit war das Grundaxiom des Idealismus aufgeſtellt, der Menſch war als „das Maß aller Dinge“ entdeckt; das ſcheinbar Luftigſte, Weſenloſeſte, die Empfindung, erwies ſich als das Realere, ja, als das einzig gewiſſe, und das bisher unbezweifelte Weltdaſein als ein ungewiſſer Traum: das

Schwergewicht der Exiſtenz war aus der Welt in das Innere der Menſchen verlegt.

Das hatten ſchon Denker des Altertums getan und erkannt; aber es zeigte ſich, wie leicht der Gedanke einen Gipfel erklimmt und wie lange es dauert, ehe das Empfindungsleben der Menſchheit ihm nachfolgt. Unſer inneres Leben wird weit mehr von den ſinnlichen Eindrücken als von unſerem Denken und unſeren Anſichten beherrſcht; und ob einzelne Philoſophen im Altertum bereits Subjektiviſten waren: die Völker des Altertums und ihre Kunſt blieben objektiv. Was ihnen von außen begegnete, war ihr Lebensinhalt; von außen kam das Schickſal, feſt und real, wie das kriſtallene, blaue Himmelsgewölbe, das ſie um die Erde ſich ſchließen ſahen, „ſich ſelbſt“ hatten ſie bei der Betrachtung und Darſtellung der Welt gleichſam ausgeſchaltet oder vielmehr noch nicht bewußt eingeſchaltet; und dieſe gläubige, abſolute, unperſönliche Hinnahme und Wiedergabe des Geſchauten iſt das, was Schiller „naiv“ nannte, iſt das, was uns an der Kunſt des Altertums ſo fremdartig und zugleich ſo geheimnisvoll beruhigend anmutet. Dieſe Menſchen waren noch „eins mit der Natur“, ſie waren noch nicht zwiegeteilt, noch nicht zerriſſen in ihr Ich und in die Welt; nicht die Reflexion fehlte, ſondern das perſönliche Element.

Anfänge gab es wohl, aber es waren Spuren, die ſich unbewußt ergaben und mit der ſteigenden Kultur zunahmen. Denn die Kultur individualiſiert. Mit dem Ausgang des Altertumes kam das Chriſtentum, und durch die Verinnerlichung des Menſchen, die es mit ſich brachte,

dadurch, daß es sich so heftig ans Gemütsleben des Menschen wandte, daß es jeden an die Erziehung seiner individuellen Seele wies, hat es den Idealismus und mit ihm den Subjektivismus mächtig gefördert. Das Christentum hat denn auch das einzige wahrhaft subjektive Buch des Altertumes hervorgerufen: die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Dann aber kam ein Rückschritt und die Entwicklung brach ab.

Barbaren drangen zerstörend in das Kulturgebiet, und der ganze geistige Aufbau mußte wieder von vorn angefangen werden. Die sippenhaften Germanen treten beherrschend in die Weltgeschichte ein, Menschen, die kaum im praktischen Leben imstande waren, ihr Individuum von ihrem Geschlecht und ihrem Stamm zu trennen, wiederum Kinder der Welt gegenüber; und wiederum ward die Poesie objektiv, d. h. unpersönlich, und blieb so bis zum Beginn der neuen Zeit, zum Ursprung der Renaissance.

Spät und allmählich begann jener skeptische Gedanke in der Philosophie herrschend zu werden; ja, er wurde eine Zeitlang zum Dogma übertrieben. Ob er wahr oder falsch sein mag, davon ist hier gar nicht die Rede; es ist auch ganz gleichgültig; für die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens hat er, wahr oder falsch, ungeheuere Bedeutung gehabt und steht als ein gigantischer Grenzstein zwischen zwei Geisteswelten. Er ist auch heute in seiner vollen Tragweite nur einem sehr kleinen Teil der Menschen zugänglich. Aber seine Wirkungen werden allen fühlbar. Denn auch unser Denken kommt aus den dunklen Gründen des Völkerseelenlebens, und dieser tief einschnei-

bende Zweifelgedanke ist nur der philosophische Ausdruck für die allgemeine Entwicklungsrichtung, die die Menschheit bis jetzt genommen hat: Kritik der Welt und Individualisierung des Menschen.

Wie in tausendjähriger Entwicklung seit den Urzeiten der einzelne ein Sonderleben zu führen begonnen hat, außerhalb des Stammes und außerhalb der Familie, so begann auch der einzelne eine bewußte Sondereristenz gegenüber der Welt —: die geheimnisvolle Trennung von Welt und Ich kam auf. Freilich, jene extreme Lehre: „Nur meine Empfindung ist gewiß, alles andere mag ein Traum, eine Vorstellung sein," ist fürs Leben nicht brauchbar. Im Leben — und eben so in der Kunst — ist der sinnliche Eindruck gebieterisch. Aber sie trieb alle denkfähigen Menschen, über sich und die Erscheinungen nachzudenken, und wenn sie auch nicht bis zum Extrem gingen, an dem ganzen Weltdasein unaufhörlich zu zweifeln und nur sich als gegeben zu nehmen, so mußten sie doch erkennen, daß ihr ganzes Leben auf einer steten Relation des Ich und der Welt beruhte. Das Resultat war eine beständige Untersuchung und Zwieteilung aller Empfindungen, die Erkenntnis, daß alle unsere Eindrücke durch unser eigenes Wesen gefärbt sind, während dieses Wesen umgekehrt durch die empfangenen Eindrücke fortwährend modifiziert wird: der Mensch entdeckte seine Persönlichkeit; er begann sich für sie zu interessieren und ihre Eigenart und Entwicklung zu beobachten.

Von da wurde der Ausdruck der Menschheit — also vor allem auch Literatur und Kunst — subjektiv; früher

hatten die Menſchen nicht daran gedacht, daß alles, was ſie ſahen und hörten, von ihnen ſelbſt irgendwie abhängig ſei; jetzt konnten ſie gar nicht mehr hören oder ſehen, ohne ſich gleich zu erinnern: „Das iſt ja nur mein Eindruck; weshalb habe ich gerade dieſen Eindruck? Was iſt mir das, was ich ſchaue, und wie verhalte ich mich dazu?“ Früher hatte der Menſch an ſein Ich außerhalb des perſönlichen Lebens gar nicht gedacht, jetzt mengte ſich ſein Ich in alle ſeine Theoreme, in alle ſeine Empfindungen und Erkenntniſſe und in jeden Ausdruck ein. Nicht, wie Schiller, als er zum erſten Male an den großen Unterſchied zwiſchen alter und neuer Dichtung herantrat, meinte, die Natur war ausgetrieben, ſondern die Perſönlichkeit war eingetreten.[1])

So kam der Subjektivismus in die Welt und er iſt herrſchend geworden in der Philoſophie, in der Ethik, im ſozialen Leben und in der Kunſt. Und erſt von da an haben wir ſubjektive Bücher und Kunſtwerke, — Werke, die nichts anderes ſind und bald auch nichts anderes ſein

[1]) Das pſychologiſche Ereignis hat er in den „Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen“ ſcharf gekennzeichnet: „So lange der Menſch in ſeinem erſten phyſiſchen Zuſtande die Sinnenwelt bloß leidend in ſich aufnimmt, bloß empfindet, iſt er auch noch völlig eins mit derſelben, und eben weil er ſelbſt bloß Welt iſt, ſo iſt für ihn noch keine Welt. Erſt, wenn er in ſeinem äſthetiſchen Stande ſie außer ſich ſtellt oder betrachtet, ſondert ſich ſeine Perſönlichkeit von ihr ab, und es erſcheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derſelben eins auszumachen.“ Aber in dem Aufſatz über „Naive und ſentimentaliſche Dichtung“ zog er nicht die Konſequenzen aus dieſer Erkenntnis.

wollen als der Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit. Jeder moderne Künstler setzt vor sein Werk schweigend das Motto: „Wie ich es sehe."

Diese neue Art die Welt zu betrachten, gab nicht nur allen bisher bekannten Gattungen der Literatur einen neuen Charakter, sie veranlaßte auch die Entstehung einer ganz neuen Literaturgattung, die sich nur mit diesem neu entdeckten Ding, der „Persönlichkeit", beschäftigt. Das sind die Memoiren. Es gibt keine andere Literaturgattung, in der sich das Ich so emphatisch vor die Welt hinstellt, in der es sich so wißbegierig für sich selbst interessiert und die Resultate seiner Selbstdurchforschung als höchst interessant der ganzen Welt vorlegt. Ein Brief gilt dem Freunde, ein Tagebuch vielleicht nur dem eigenen Bedürfnis der Stunde; aber ein Mensch, der sich hinsetzt, seine Memoiren zu schreiben, geht daran, sein Ich der Welt gegenüber abzugrenzen und es ihr dann präpariert vorzulegen. Und es entspricht nur der eben bezeichneten Entwicklung, daß erst in der neueren Zeit solche Bücher entstanden und in den letzten Jahrhunderten zu einer wahren Flut geworden sind.

Es kam ja schon im Altertum vor, daß Menschen von sich erzählten, aber auch das taten sie objektiv, der Tatsachen wegen, die sie mitzuteilen hatten. Die Denkwürdigkeiten des Xenophon, des Cäsar sind objektiv, sind historisch, die Verfasser wollen Tatsachen erzählen, nicht ihre eigene Persönlichkeit darstellen. Sie scheuten sich, charakteristisch genug, in der ersten Person zu sprechen. Mit dem ausgehenden Altertum finden sich Spuren: in der Literatur

der Kaiserzeit, starke Ansätze in den ersten Kapiteln der Bekenntnisse Marc Aurels, aber das erste wirklich persönliche Buch hat Augustinus geschrieben; und auch dieses mit einem objektiven Zweck: es entsprang dem religiösen Bedürfnis, dem Wunsch, Andern Erleuchtung zu bringen. Augustinus ist in seiner frommen Demut weit davon entfernt, den Menschen sein Ich als ein interessantes Phänomen vorführen zu wollen. Dennoch ist sein Buch ein Novum in der Weltliteratur. Und nur der völlige Rückgang der Kultur, der darauf folgte, hat dieses Anfangsbuch an ein Ende gestellt, wie denn überhaupt durch ein Jahrtausend die normal begonnene Kulturentwicklung still steht, um zuletzt, durch unzählige neue Elemente bereichert, den Bau dort fortzusetzen, wo er abgebrochen worden war. Ein anderer brachte den wirklichen Anfang moderner und persönlicher Literatur.

An die Spitze der rein kulturellen Abschnitte seines größten Werkes über die Renaissance stellt Burckhardt die Überschriften: „Das Erwachen der Persönlichkeit" und „Die Entdeckung des Menschen". Und in beiden Kapiteln ist ihm Dante das erste Beispiel dafür. „Auch ohne die Divina Comedia," heißt es in dem Kapitel „Die Vollendung der Persönlichkeit", „wäre Dante durch seine Jugendgeschichte (das neue Leben) ein Markstein zwischen Mittelalter und neuerer Zeit. Geist und Seele tun hier plötzlich einen gewaltigen Schritt zur Erkenntnis ihres geheimsten Lebens." Der Anregung durch diese Worte Burckhardts und meiner Beschäftigung mit der Vita Nuova sind die vorstehenden Betrachtungen ent-

ſprungen. Als das eigentümlichſte aller Memoirenwerke iſt Dantes Dichtung mir erſchienen. Auch das ſubjektive Buch enthält natürlich ſtets ein objektives Element. Ein Tagebuch wird auch heute mehr ein Protokoll der Taten und Erlebniſſe oder der Stimmungen und Empfindungen des Autors ſein. Geht aber ein großer Künſtler daran, ſein Leben zu ſchildern, ſo wird er beides eigentümlich verſchmelzen und immer wird das künſtleriſche Bedürfnis das Tatſächliche überwältigen. Wie in unſerer ſubjektiven Zeit alle Poeſie eine Bekenntnispoeſie des Dichters wird, ſo daß ſelbſt ein ſcheinbar ſo objektiver Menſch wie Goethe immer und immer perſönlich ſchreibt, ſo wird umgekehrt der künſtleriſche Menſch im Subjektivſten noch objektiv und unperſönlich werden, ſein Schickſal ſtets als von ihm ſelbſt abgelöſten Stoff erblicken und es künſtleriſch runden und geſtalten. Goethe war der erſte, der das bewußt getan und offen erklärt hat, als er ſeine Memoiren „Dichtung und Wahrheit“ nannte.

Alle Werke Dantes ſind „Dichtung und Wahrheit“ aus ſeinem Leben. Es ſind die Memoiren eines Myſtikers, für den alles, das mächtige Stück Weltgeſchichte, das er erlebt, die geiſtige Entwicklung der eigenen Seele und tief empfundene Liebeserlebniſſe zu Symbolen geworden ſind. Die Divina Comedia ſchildert nichts anderes als ſeine Pilgerzüge durch die Welt, nur willkürlich geordnet und aus dem Diesſeits ins Jenſeits verlegt; in eine nach dem Bedürfnis ſeiner Ethik neu geordnete und erfundene Welt hat er die wirkliche eingeordnet, aber keinen Augenblick hat er ſich und ſein perſönliches Erleben und Empfinden

daraus entfernt. Er ſchuf eine Traumwelt aus dem Spiegel der wirklichen und ließ ſein Ich durch dieſe Traumwelt wandern. Eine Biographie in Viſionen.

Weit ſubjektiver noch iſt das neue Leben. Es iſt weniger Dichtung und mehr Wahrheit und wir haben in ihm, ſobald wir von Auguſtinus abſehen, tatſächlich das erſte eigentliche Memoirenwerk der Weltliteratur. „Aus dem Buche meiner Erinnerung," ſagte er im Eingang, „will ich einiges berichten," und ſein eigenes „neues Leben", alſo ein Entwicklungsſtadium ſeiner eigenen Perſönlichkeit, hat er darin zu ſchildern verſucht. Das hatte niemand vor ihm getan. So neu, ſo unerhört war das Unterfangen, daß die Gelehrten es nicht glauben wollten und Gott weiß was für philoſophiſche oder gar politiſche Geheimniskrämerei darin zu entdecken meinten. Und wie ſeltſam, wie arm an äußeren Tatſachen, wie reich an inneren Vorgängen iſt das Büchlein, wie ſubjektiv und modern, ein Tagebuch von Empfindungen! Voll der feinſten, faſt quäleriſchen Selbſtbeobachtung, das aufrichtige Buch eines ſchüchternen, verliebten, jungen Menſchen. Selbſt die Viſionen ſind hier ganz anders als in der göttlichen Komödie, nicht Dämonen, nicht Engel, nicht Geiſter und Seelen, keine jenſeitigen Räume, ſondern die Viſionen ſind pſychologiſch und perſonifizieren nur die Vorgänge in ſeinem Gemüt, wie z. B., wenn er erzählt, daß die Liebe ihm am Wege erſchienen ſei und eine neue Liſt geraten habe, um ſeine Neigung für Beatrice vor der Welt zu verbergen. Gewiſſe Seelenzuſtände ſind ſo beobachtet

und ſo ſtark und einfach geſchildert, daß die Zeichnung nicht mehr übertroffen werden kann.

Dieſer merkwürdige, rätſelhafte Menſch, der ſeit Jahrhunderten eine Generation nach der andern anlockt und beſchäftigt und noch viele beſchäftigen wird, dieſer Menſch, der ſo ganz den Idealen der Vergangenheit lebte und ihnen nachjagte bis in den eigenen Tod, hat, was immer er berührte, neues geſchaffen. Und wie merkwürdig, daß dieſer ſelbe, ſo hyperperſönliche, ſo reizbar ſubjektive Menſch ſpäter daran gegangen iſt, den „objektiven Stoff an ſich" zu bearbeiten, den Weltbau, den Makrokosmus! Und dennoch konnte er ſo wenig von ſich ſelber los, daß es wiederum ſein eigener Weg durch die Erdenwelt war, den er in den Weg durch die drei myſtiſchen Reiche transponierte. In mittelalterlicher Demut möchte er ſeine Perſönlichkeit niederdrücken, und dort, wo er einmal ſeinen eigenen Namen nennt, weil Beatrice ihn ausſpricht, entſchuldigt er ſich damit, daß es eben unvermeidlich geweſen; aber der moderne, ſubjektive Menſch in ihm bäumt ſich ſtets gegen die eigene Anſchauung empor. Und weil die Welt eben das iſt, was ein Menſch während ſeines Lebens ſchaut, weil zuletzt alle Ereigniſſe innere Ereigniſſe ſind, ſo konnte er mit der großen Ehrlichkeit des ſubjektiven Dichters, die ſo leicht als Anmaßung erſcheinen kann, nicht anders, als ſich zum ſchauenden und leidenden Helden, zum bewegten Zentrum ſeines Weltalls machen. Die Reſultate ſeines Lebens drängte er in den Zeitraum von acht Tagen, verdichtete ſie künſtleriſch zu Geſtalten. So hat er ſeine Autobiographie in Viſionen geſchrieben,

nicht das, was gewöhnliche Menſchen eine Biographie nennen würden, nicht die kleinen alltäglichen privaten Ereigniſſe, die ja gar nicht die wichtigſten ſein müſſen. Zuletzt iſt jede Biographie die Auswahl einer ganz winzigen Zahl von Ereigniſſen aus einer unendlichen Menge. Der Erzähler, ob er ſein eigenes oder ein fremdes Leben beſchreibt, wählt diejenigen aus, die ihm die bedeutſamſten ſcheinen und wir können ſeine geiſtige Höhe, ſeine Anſchauungsweiſe nach der von ihm getroffenen Wahl bemeſſen. In der Jugend ſcheint das Perſönliche das Wichtigſte; ſo iſt auch Dante in ſeiner Jugend ſein Liebeserleben wichtig genug erſchienen, um darüber ein Buch zu ſchreiben. Aber ſpäter, als ſein Leben reicher wurde und die großen hiſtoriſchen Weltereigniſſe in es eingriffen, ſchienen dieſe das Bedeutendſte in ſeinem Leben und zu ſeinen inneren Wandlungen in Beziehung zu ſtehen. Was immer er ſonſt dabei gedacht und geplant, er, Dante Alighieri, ſetzt ſich in ſeinem Buch mit der Welt auseinander, die er geſehen, in der er gelebt und gelitten. Die Divina Comedia iſt das großartigſte und künſtleriſcheſte aller Memoirenwerke, die wir beſitzen.

An der Grenze der objektiven und ſubjektiven Zeiten ſtehend, hat er in ſeinem Hauptwerk gleichſam eine Vereinigung der beiden Welten verſucht. Und nie iſt ein ſo hochfliegendes Unterfangen ſo völlig gelungen. In das kleinſte Glas hat er alle Farben des Regenbogens gefaßt; wie eine winzige kriſtallene Weltkugel, ein Mikrokosmos, ſteht ſein Werk da, im feſteſten, unlösbarſten Gefüge, dem der Terzinen, ſo daß kein Vers, keine Strophe her-

ausgenommen werden kann, ohne eine Lücke zu laſſen; winzig klein im Vergleich zu den Lebensdichtungen Shakeſpeares oder Goethe; und doch hat er darin das Ideal der Dichtung erfüllt: das Ich und die Welt, dort, wo ſie unſcheidbar ſich vereinen, im Spiegelbild der eigenen Seele, ergriffen, dargeſtellt und feſtgebannt, genau ſo myſtiſch und unfaßbar ineinander reflektiert, wie ſie es in der Wirklichkeit ſind: ein ewiges Bild der Menſchenſeele wie der Welt jener Tage.

Wien 1898.

Vom Überſetzen

In keiner Sprache dürfte es ſo viele und ſo gute Überſetzungen geben wie in der deutſchen. „Es liegt in der deutſchen Natur," ſagte Goethe zu Eckermann, „alles Ausländiſche in ſeiner Art zu würdigen und ſich fremder Eigentümlichkeit zu bequemen. Dieſes und die große Fügſamkeit der deutſchen Sprache macht denn die deutſchen Überſetzungen treu und vollkommen." Es wird vor allem nirgends ſo raſch überſetzt wie in Deutſchland. Man denke nur, wie ſchnell Überſetzungen engliſcher, franzöſiſcher, amerikaniſcher Werke zu uns kommen, wie ſpät die Arbeiten unſerer Autoren den umgekehrten Weg gehen. Das hat freilich ſeine deutlichen hiſtoriſchen Urſachen, die wie ſo viele unſerer kulturellen Mißſtände auf den dreißigjährigen Krieg und die darauf folgende Ohnmacht und Abhängigkeit Deutſchlands zurückführen. Und es iſt in den letzten Jahrzehnten beſſer geworden. Es ſoll 22 franzöſiſche Fauſt-Überſetzungen geben. Mit dem Anfang unſeres Jahrhunderts in der Ära der Romantiker, die nach allen Gebieten und Stoffen auslugten, in der Zeit, in der Goethe das Wort „Weltliteratur" erfand und gab, begann die Überſetzungsliteratur in allen europäi-

ſchen Ländern. Aber ſicherlich hat ſie ſich in Deutſchland am höchſten entwickelt und die weiteſte Ausdehnung gewonnen.

Sie ſchuf hier ſogleich ein Meiſterwerk, das immer noch unvergleichlich daſteht: die Shakeſpeare-Überſetzung von Schlegel und Tieck. Ihnen gelang es, nach dem Ausdruck Scherers, „mit der ſorgfältigſten Nachbildung des Originals die volle Deutlichkeit, den freien Fluß der Sprache, einheitlichen Stil und eine reine poetiſche Wirkung zu verbinden“. In dieſen Worten iſt ungefähr ausgeſprochen, was der Überſetzer verbinden und erreichen muß, und was nur die wenigſten zu erreichen vermögen. Sie enthalten das Was, das von ihm verlangt wird; das Wie bleibt die Frage und natürlich vor allem eine Frage des Talents. Aber es läßt ſich doch manches dazu ſagen, der Vorgang des Überſetzens ſelbſt analyſieren und eine Reihe von Vorbedingungen feſtſtellen. Und da iſt denn als erſte Vorbedingung eine feſtzuſtellen, welche von den meiſten gänzlich überſehen wird, die, ſobald ein Buch ihnen gefällt und ſie die Sprache kennen, frohgemut ans Überſetzen gehen: Zum Überſetzen iſt bei weitem nicht ſo ſehr die Beherrſchung der fremden Sprache, als vor allem die Bemeiſterung der eigenen nötig. In die fremde muß man natürlich ſo weit eingedrungen ſein, um das Original völlig zu faſſen und um keine gewöhnlichen Überſetzungsfehler zu machen, — aber weſentlich bleibt, wie ſehr der Reiter das eigene Pferd beherrſcht, der die Bewegungen eines anderen Reiters kopieren will. Beſſer ein gelegentlicher Überſetzungsfehler, als wenn die ganze Überſetzung

ein fortlaufender Fehler iſt, weil ſie zwar nirgends den Sinn ganz verfehlt, ihn aber auch nirgends ganz wiedergibt. Wer ans Überſetzen eines fremdſprachigen Kunſtwerkes gehen will, der hat weit weniger auf ſeine philologiſchen und grammatikaliſchen Kenntniſſe der fremden Sprache zu ſchauen, der darf ſich vor allem nicht von ſeiner Begeiſterung für das Original verführen laſſen, ſondern der muß zunächſt daran denken, wie ſattelfeſt er in der eigenen iſt, welcher Reichtum und Wohlklang ihm in der deutſchen Sprache zur Verfügung ſteht. Wenn dieſe Bedingung mehr beherzigt würde, dann würden nicht ſo viele, bloß weil ſie tüchtige Gelehrte ſind, auch ſchlechte Überſetzer werden.

Goethe rühmt in dem oben erwähnten Satz die „Fügſamkeit" der deutſchen Sprache. Das könnte einen in Verwunderung ſetzen, hat er doch ſelbſt von ihr geſagt:

..... Ich wäre ein Dichter geworden,
Hätte die Sprache ſich nicht unüberwindlich gezeigt.

Was Goethe meinte, war wohl dies: die deutſche Sprache iſt fügſam in dem Sinn, daß ſie durch eine große Mannigfaltigkeit wieder gut macht, was ſie durch eine gewiſſe Regelloſigkeit ſündigt. Dieſe Regelloſigkeit zeigt ſich vor allem im Satz- und Periodenbau. Ich kenne keine Sprache, in der man in demſelben Satz ſoviel verſchiedene Wortſtellungen anwenden kann, wie im Deutſchen, ohne daß ſie abſolut unmöglich werden. Im Franzöſiſchen, Engliſchen, Italieniſchen iſt in der Regel nur eine einzige Wortſtellung möglich, im Deutſchen viele, die zwar ſchlecht klingen, aber noch nicht abſolut falſch ſind, und dann

kommt erſt noch eine Anzahl von Stellungen, die zwar bereits falſch ſind, aber im Geſpräch, ja in Reden und Vorträgen immer noch gebraucht werden. Daher kommt es, daß nirgends ſo nachläſſig geſprochen wird, wie in Deutſchland und vor allem in Öſterreich, daß nirgends Schrift- und Umgangsſprache, ſelbſt in gebildeten Kreiſen, ſo verſchieden ſind, und daher kommt es auch, daß man in franzöſiſchen oder engliſchen Büchern ſo viel ſeltener einen ausgeſprochen ſchlechten Stil findet, als bei uns. Sehr mittelmäßige engliſche und franzöſiſche Schriftſteller ſchreiben einen guten klaren Stil, weil ſie eigentlich gar nicht anders können. Sehr bedeutende deutſche Schriftſteller ſchreiben einen unerhört ſchlechten Stil und — man lieſt ſie. Am ſchlimmſten iſt das in der deutſchen wiſſenſchaftlichen Literatur.

Aber dieſe Regelloſigkeit bringt auch einen Reichtum an möglichen Wendungen und Stilcharakteren mit ſich, der ſie wie keine andere zur Überſetzungsſprache geeignet macht. Sie hat nichts Starres, ſie ſchmiegt ſich den weichen, wolkenhaften Gebilden ſlaviſcher Dichter ſo gut an, wie ſie die lapidare Strenge und Kürze eines römiſchen Hiſtorikers kräftig wiedergibt. Sie iſt eines ſpiraligen Periodenbaues fähig und hat einen Reichtum an Partikeln, der ſie der griechiſchen nähert, und kann beinahe die einfache Knappheit der Engländer erreichen. Sie iſt einer Vokalharmonie fähig, die ihr ein Fremder, der uns ſprechen zu hören gewohnt iſt, kaum zutrauen würde, einer viel größeren, als die engliſche Sprache ſelbſt in ihrem melodienreichſten Dichtern je erreichen konnte. Sowie Deutſch-

land in der Mitte aller Länder Europas, ſo liegt ſeine Sprache im Zentrum aller europäiſchen Idiome und iſt faſt jedem ähnlicher, als ſie es untereinander ſind.[1]) Hierzu kommt noch, daß ſie zur Zeit der germaniſchen Vorherrſchaft im frühen Mittelalter die ſich bildenden europäiſchen Sprachen faſt alle beeinflußt hat und nun in jeder verwandte Elemente wiederfindet.

Aber je größer ihre Gaben ſind, deſto ſeltener findet ſich jemand, der ſie zu verwerten weiß. Sie iſt flüſſig wie Waſſer, ſie fällt auseinander wie Gallerte, während die anderen aus feſtem Gefüge ſind. Ihre Worte und Sätze ſind Kugeln, die beſtändig auseinanderlaufen; man muß ſie magnetiſieren, ehe ſie beiſammen bleiben und ſich in ſtrengen Reihen gruppieren laſſen. Durch die engliſche und noch mehr durch die franzöſiſche Sprache führen feſte bezeichnete Wege, der deutſche Autor muß ſich immer ſelbſt einen Weg durch ſeine Sprache bahnen. Dieſe Regelloſigkeit iſt verführeriſch, und darum ſchreiben bei uns ſo überaus viel Leute, die es abſolut nicht können. Das Ohr für den Wohlklang der Proſa ſcheint in Deutſchland eine der ſeltenſten Gaben zu ſein. Denn die deutſche Sprache iſt einer hohen Vokalharmonie fähig — und der Wohlklang beruht vor allem auf der Anordnung der Worte nach ihren Vokalen — deutſche Sätze können faſt wie Muſik tönen, und trotzdem wird faſt in keiner Sprache ſo holperig geſprochen und geſchrieben. Vielleicht iſt das Ohr der Nation darum ſo ungeſchult, weil unſere lite-

[1]) Dies gilt natürlich nur von den Sprachgruppen und nicht von den einzelnen romaniſchen, ſlaviſchen oder germaniſchen Sprachen.

rariſche Kultur ſo jung iſt, vielleicht haben uns die Pedantismen der Akademien gefehlt, die gewiß viel zerſtört, aber auch das Ohr der Kritiker und Schriftſteller unendlich geübt haben.

Wer nun überſetzen will, der muß vor allem wirklich deutſch ſchreiben können; aber er muß noch mehr können; es genügt nicht, daß er einen eigenen Stil habe, er muß ganz Herr der Sprache ſein, er muß nicht nur Campagnereiter, ſondern Schulreiter ſein; er muß das Pferd in jede Gangart bringen, ſeine Sprache dem Stil des Originals völlig anſchmiegen können, ohne ihr doch je Gewalt anzutun. Er muß einen Mittelweg gehen, der dünn iſt wie ein Grat. Und zu dieſem Zweck muß er natürlich in ſeinem Original völlig zuhauſe ſein, er muß in den Geiſt des Autors und und in den ſeiner Sprache eingedrungen ſein. Das iſt die zweite Vorbedingung und wieder weſentlich eine Frage der perſönlichen Begabung. Mit ihr ſteht die dritte in engem Zuſammenhang: Der Überſetzer muß — und das wird ſchwer und wichtig, ſobald es ſich um die Überſetzung eines großen Kunſtwerks handelt — dem Autor des Originals bis zu einem gewiſſen Grade gewachſen ſein. Man muß noch lange kein Shakeſpeare oder Dante ſein, um Dante oder Shakeſpeare zu verſtehen, aber man muß doch imſtande ſein, ihnen bis in die letzten Tiefen und Nuancen zu folgen. Man muß kein Wegfinder ſein, aber man muß auf jedem gefundenen Weg gehen können. Um wieviel mehr gilt das alles, wenn es ſich nicht nur ums Verſtehen, ſondern ums Überſetzen handelt, wenn man lebendiges Feuer auf eine neue Pfanne ſchütten will, ohne

die Flammen zu erſticken, ja ohne ihr Flackern weſentlich zu verändern.

Und hier fällt ſogleich ein Umſtand ins Gewicht, an den nie gedacht wird, und der ſich immer gebieteriſch fühlbar macht — der Wortſchatz. Der Wortſchatz iſt für den Autor und Überſetzer der nervus rerum, er iſt in der Schriftſtellerei das, was das Kapital bei einem Unternehmen iſt. Je größer ein Autor iſt, deſto größer iſt ſein Wortſchatz. Er findet den ſchärfſten Ausdruck für ſeine Gedanken, er findet für jede Nuance der Empfindung ein Wort, und er findet ſtets das wohlklingende Wort für die betreffende Stelle. Und wenn ihm das Wort fehlt, dann erfindet er eins und erfindet es ſo meiſterlich, daß niemand merkt, daß er dem Worte hier zum erſten Male begegnet; ſo trefflich paßt es in das Gefüge des Satzes, ſo organiſch iſt es aus den lebendigen Tiefen der Sprache gebildet. So wie in großen Forſchern die Denkkraft, ſo kulminiert in großen Dichtern die Sprachkraft der Nation, in ihnen wohnt der Sprachgeiſt, ſie mehr als alle anderen ſchaffen die Sprache. Es iſt ja bekannt, welche große Zahl neuer Worte die deutſche Sprache Goethe verdankt. Autoren geringeren Ranges, Autoren mit mehr Wollen als Können, Autoren, die ihre Ohnmacht fühlen und gleichſam über die Stränge ſchlagen, kann man an ihren ſchlechten mißtönigen Wortbildungen erkennen.

Man hat die Worte vieler Dichter gezählt und man hat z. B. gefunden, daß unter den Engländern Shakeſpeare den größten Wortreichtum beſitzt. Man hat die Wortzahl der einzelnen Stände berechnet, die der Völker gezählt und

verglichen, und ſo wie es unzählige Abſtufungen gibt von den Negervölkern mit ihren vierhundert Worten bis zu den modernen Kulturſprachen, die an hunderttauſend Worte zählen, ſo führen, wenn die Worte gezählt würden, die ein Menſch während ſeines Lebens redend und ſchreibend gebraucht, unendliche Abſtufungen vom Kretin zum ſchriftſtelleriſchen Genie hinauf.

Nicht immer iſt der Mann, der ans Überſetzen eines fremden Autors geht, imſtande, allen Tiefſinn, alle Feinheiten des Originals zu faſſen; — faſt nie iſt der Überſetzer großer Dichter ihnen im Wortſchatz gewachſen. Er verfügt über fünf Synonyme, wo der andere deren zwanzig hat. Jedes Wort iſt ein Bild, ein Gedanke, zum mindeſten eine Nuance. Schlechte Überſetzer begnügen ſich nicht nur damit, die Nuance nur ſo obenhin zu treffen, ſie haben dasſelbe Wort für zwanzig verſchieden nuancierte Ausdrücke des Originals. Sie können gar nicht anders. Sie haben buchſtäblich nicht mehr in ihrem Hirn. Sie ſind wie ein kleiner Kapitaliſt, der den Kredit einer großen Bank umſpannen möchte. Solche Überſetzungen müſſen dann arm, fade und verwäſſert klingen, ſie geben immer das banale Wort, wo der Autor ein charakteriſtiſches gab.

All dieſe Schwierigkeiten erhöhen ſich um einen Grad oder um hundert Grade, ſobald es ſich um die Überſetzung poetiſcher Werke handelt. Der Überſetzer einer Dichtung muß ſelbſt ein Dichter ſein, wieder in dem Maß und Abſtand, der oben gekennzeichnet wurde; er muß nicht ſelbſt der großen Konzeptionen eines Shakeſpeare fähig ſein, nicht ſelbſt ſolche Geſtalten ſchaffen können; die gibt das

Original — aber es muß ihm dieſelbe Macht der Stimmung, dieſelbe Harmonie der Worte zur Verfügung ſtehen. Und das iſt nur ſehr ſelten der Fall. Darum ſagte Shelley: „Es wäre ebenſo weiſe, ein Veilchen in einen Schmelztiegel zu tun, um das weſentliche Prinzip ſeines Duftes und ſeiner Farbe zu entdecken, als die Schöpfungen eines Dichters aus einer Sprache in die andere umgießen zu wollen. Die Pflanze muß neu aus dem Samen emporkeimen, oder ſie wird keine Blüte tragen: das iſt das Erbe, das uns der Fluch von Babel gelaſſen.“ Und Dante, gleich als hätte er vorausgeſehen, wie man ihn einſt mißhandeln würde, ſchrieb: „Es wiſſe jeder, daß nichts, was in muſikaliſcher Harmonie gebunden iſt, in eine andere Sprache überſetzt werden kann, ohne daß ſeine ganze Harmonie und Süße gebrochen würde.“

Auch bei einem proſaiſchen Werke wird es die Aufgabe des Überſetzers ſein, nicht nur den Gedankeninhalt eines Werkes wiederzugeben, ſondern auch den Stil des Originals ſoweit als irgend möglich nachzuahmen. Stil aber iſt Rhythmus. Auch in der Proſa. Wer überhaupt einen eigenen Stil hat, ſpricht und ſchreibt in einem gewiſſen Rhythmus, liebt einen gewiſſen Satzbau, eine eigene Anordnung der Perioden, eigen klingende Schlüſſe und bevorzugt gewiſſe Wortverbindungen. Dies aber tut er nicht bewußt, ſondern es liegt durchaus im Ohr und im Kehlkopf. Der Klang iſt alles. Ein Menſch, der Gehör beſitzt und viel geleſen hat, wird auch unbekannte Sätze bekannter Autoren leicht erkennen. Noch viel mehr gilt das alles von der Poeſie.

Man kann es gar nicht oft genug wiederholen: Form und Weſen iſt eins. Kein wirklicher Dichter hat erſt die Gedanken und macht dann die Verſe dazu; der Gedanke entſteht bereits in metriſcher Struktur. Aber die metriſche Struktur erſchöpft ſich keineswegs im Versmaß. Das Versmaß iſt ja in den verſchiedenſten Teilen einer Dichtung, in den heiterſten und traurigſten, den pathetiſcheſten und ruhigſten dasſelbe, es iſt in den Dichtungen ganz verſchiedener Dichter dasſelbe. Das Weſentliche iſt die Melodie, der innere Rhythmus, der Klangfall der Verſe, das ſtimmunggebende Element. Eine Dichtung muß uns in eine beſtimmte vom Dichter geteilte und gewollte Stimmung verſetzen, und wenn ſie das nicht vermag, ſo iſt ſie keine. Und das iſt eine weſentlich ſinnliche Wirkung, die durch ſinnliche Mittel, die Melodie und den Rhythmus hervorgebracht wird. Und je voller der Klang der Verſe ihrem Inhalt entſpricht, deſto höher ſtellen wir die Dichtung. Worin dieſer Zuſammenhang liegt und woher dieſe Wirkung kommt, das iſt ſo unbekannt und beruht auf ſo tiefen pſychologiſchen und in letzter Linie wohl phyſiologiſchen Urſachen, wie die Wirkung der Muſik. Es iſt gleichzeitig etwas ſo Individuelles, nicht nur mit dem Werk, ſondern vornehmlich mit der Perſönlichkeit des Künſtlers ſo innig Zuſammenhängendes, daß faſt jeder bedeutendere Dichter eine eigene Kadenz hat. Es gibt eine Goetheſche, eine Heineſche, Uhlandſche Kadenz, die leicht zu erkennen und oft leicht nachzuahmen iſt. Es ſind offenbar Grundſtimmungen in der Seele des Dichters, die darin zum Ausdruck kommen.

Das ſind Dinge, die eigentlich jeder poetiſch empfindende Menſch weiß oder zum mindeſten fühlt, auch wenn er es nicht beachtet, und die doch von den meiſten Überſetzern völlig verfehlt werden. Und zwar darum, weil es ihnen teils an poetiſcher Begabung fehlt, teils aber, weil ſie ſich an äußerliche unwichtige Formen klammern und das nicht beachten, was in aller Poeſie das Weſentliche iſt: die in Klang und Rhythmus ruhende Stimmung, das ungreifbare, dem Verſtand nicht mehr zugängliche Element des Kunſtwerks, von dem der Künſtler ſelbſt keine Rechenſchaft geben kann, und das doch ſein Allerperſönlichſtes iſt, das, was entſtand durch das Mitzittern dunkler, aber entſcheidender Gebiete in ſeinem Gemüt. Woher ihm der Stoff kam, was ihn auf den Gedanken brachte, das kann ein Dichter wiſſen; wie er die Form fand, das weiß keiner. Und jenes Mitzittern oder beſſer ein Nachzittern muß der Überſetzer in ſich hervorrufen, oder vielmehr es muß durch die Einwirkung des Originals in ihm wachgerufen werden; und in einer aufgeregten Stimmung, die der Fieberhitze des Schaffens nicht gleichkommt, aber ihr ähnlich iſt, wird er etwas Vollendetes hervorbringen können.

Dadurch aber, daß die meiſten Menſchen die Form für etwas äußerliches halten und meinen, daß ſie einfach im Versmaß beſtehe, ſind ſie auch beim Überſetzen zufrieden, wenn ſie nur wieder Hexameter oder Sonette liefern, oder wenn die Reimfolge des Originals gewahrt iſt, und ſchreiben dann ſtolz aufs Titelblatt „In den Versmaßen der Urſchrift überſetzt".

Ein Beiſpiel wird leicht verſinnlichen, was ich meine.

Man denke, die berühmte Schilderung des Sonnenuntergangs im Fauſt wäre in einer fremden Sprache verfaßt, und ein deutſcher Überſetzer gäbe Stellen wie:

Betrachte, wie in Abendſonnenglut
Die grünumgebnen Hütten ſchimmern!

in folgender Weiſe wieder:

O ſieh' doch, wie im Schein des Abends dort
Von Laub umgrünt die Hütten ſtehen!

oder er überſetzte die Worte Fauſts:

Doch iſt es jedem eingeboren,
Daß ſein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr ſchmetternd Lied die Lerche ſingt!

mit Verſen wie:

Doch iſt es jeglichem verliehen,
Daß auch ſein Trachten ſich zur Höhe hebt,
Sieht über ſich er blau den Himmel glühen,
In dem die Lerche trillernd ſchwebt!

Er könnte ſagen, daß er eine in Sinn und Versmaß völlig adäquate Überſetzung geliefert; und dennoch iſt es eine Traveſtie: der packende Tonfall und die Stimmung ſind völlig verloren gegangen. Und es wird leider ſehr viel in dieſer Weiſe überſetzt. Es gibt eben über dem gleichmäßigen Rhythmus von betonten und unbetonten Silben in jedem Gedicht noch einen zweiten freieren und wichtigeren Rhythmus von mehr und minder betonten Silben, der mit der Klangfarbe der Worte zuſammen für die Wirkung entſcheidend iſt. Und dieſer zweite, freiere Rhythmus

muß genau ſo gewahrt werden, wie der gebundene des Versmaßes.

Und noch ein Umſtand ſei hier bemerkt, der von den wenigſten Überſetzern beachtet wird: In den vollendetſten Schöpfungen der größten Dichter ſind nicht alle Stellen gleich vollendet, nicht immer war beim Schaffen die gleich glückliche Stimmung vorhanden, und in jedem Werke gibt es ſchwächere Stellen, Verſe, die faſt nur zum Fortſpinnen des Fadens da zu ſein ſcheinen, neben ſolchen, in denen die Kraft des Genies gleichſam konzentriert erſcheint. Und wenn man die Dichtung genauer durchgeht, wird man faſt in jedem Abſatz eine die übrigen beherrſchende vollklingende Stelle finden, die der ganzen Versgruppe ihren Wert und ihr Gepräge gibt. Dieſe Stellen muß der Überſetzer ſofort erkennen und voll wiedergeben und immer das Unweſentliche dem Weſentlichen opfern. Solche Stellen müſſen zuerſt überſetzt und die anderen ihnen angepaßt werden. Kein Überſetzer wird es vermeiden können, hier und da Flickreime anzubringen. Aber darauf kann jeder achten, daß die Flickverſe an möglichſt unwichtigen Stellen angebracht, und nicht die herrlichſten durch ſie verballhornt werden.

Ich könnte für all dies aus deutſchen Überſetzungen Beiſpiele in Fülle heranziehen, aber es würde faſt ungerecht ſein, einzelne zu erwähnen, wo der Verbrecher eine ſo große Anzahl iſt. Wenn es in Deutſchland, ſo wie es dort ein Reichsgeſundheitsamt für die phyſiſche Hygiene gibt, eines für die geiſtige gäbe, dann müßten ſehr viele Überſetzer und ſo manche Verleger wegen Verfälſchung geiſtiger Nahrungsmittel hinter Schloß und Riegel ſitzen.

Es soll indessen zugegeben werden, daß es keine Verbrechen, sondern nur Vergehen sind, daß mehr grobe Fahrlässigkeit und nicht böse Absicht in den einzelnen Fällen vorliegt. Und dieser Aufsatz hat vor allem den Zweck, demjenigen, der in guter Absicht an die Übersetzung eines Kunstwerkes geht, vor Augen zu rufen, wie sehr er sein Können zu prüfen hat und welch große Verantwortung er sowohl dem Publikum, als dem Werk selbst gegenüber auf sich nimmt, was für ein häßliches und barbarisches Beginnen es ist, das, was ein anderer schön hergestellt hat, zu verunstalten.

Wien 1898.

Die Teufliſchen

In zwei Überſetzungen[1]) iſt gleichzeitig das Werk eines franzöſiſchen Schriftſtellers erſchienen, deſſen Name noch vor kurzem in Deutſchland faſt unbekannt war. Und doch iſt das Werk ſchon 1874 veröffentlicht worden und der Verfaſſer Jules Barbey d'Aurévilly, Eſſayiſt, Romancier und Ariſtokrat, vor elf Jahren, 82 Jahre alt, geſtorben. Ein Mann mit einem auffallenden und ausgeprägten Geſicht nicht nur als Schriftſteller, auch als Menſch, einem maſſigen Geſicht, das eines jener kräftigen romaniſchen Temperament verrät, von der Raſſe der Balzac und der Mirabeau. Auch ein Mann von ſehr ausgeprägten Anſichten, die er ſchneidend hervorzukehren liebte, und von feinem Geiſt. Das Buch heißt „Les Diaboliques", „Die Teufliſchen", wie die richtige Überſetzung des Titels lautet, während der von der einen Überſetzerin gewählte Ausdruck „Die Beſeſſenen" den Sinn des Wortes nicht ſo kräftig wiedergibt. Überhaupt ſcheint mir die Überſetzung von J. v. Berthof,

[1]) Jules Barbey d'Aurévilly. „Die Teufliſchen", überſetzt von J. v. Berthof. Buchſchmuck v. Félicien Rops. Wiener Verlag. 1900.

D'Aurévilly. „Die Beſeſſenen." Deutſch von Hedda Möller-Bruck. Deckelzeichnung v. Fidus. Minden i. W.-J. C. C. Bruns. 1900.

von einigen Verſehen und vielen allzu franzöſiſchen Konſtruktionen abgeſehen, die weitaus beſſere. Frau Möller-Bruck hat ſich Kürzungen und Veränderungen geſtattet, die über das Recht des Überſetzers hinausgehen. Sie hat auch die intereſſante Vorrede weggelaſſen, in der Barbey d'Aurévilly ausdrücklich ſagt, daß er „Teufliſches" und „teufliſche Menſchen" darſtellen wollte, nicht „Beſeſſene", das heißt „Verrückte" und „Zurechnungsunfähige".

Man merkt dieſer Vorrede ſofort die Fechterpoſe an und jenen Stil des geiſtreichen Publiziſten, der jede Spur von Naivetät längſt verloren hat und bei keinem Satz, den er ſchreibt, an die vielen, die ihn leſen werden, vergeſſen kann. Zuviel Kunſt und zuviel Abſicht iſt in ſeinen Erzählungen. „Wie ſchon ihr Titel ‚Die Teufliſchen' beſagt, — heißt es in dieſer Vorrede —, haben ſie nicht den Anſpruch, ein Andachtsbuch, eine ‚Nachfolge Chriſti' zu ſein, und dennoch ſind ſie von einem chriſtlich denkenden Moraliſten geſchrieben, der jedoch ſeine Ehre darein ſetzt, ehrliche, wenn auch ſehr kühne Beobachtungen wiederzugeben, und er glaubt — das iſt ſo ſeine Poetik —, daß die kraftvollen Maler alles malen können und daß ihre Bilder hinlänglich moraliſch ſind, wenn ſie tragiſch ſind und Abſcheu erwecken vor den Dingen, die ſie darſtellen." Dieſe „Poetik" iſt widerſpruchsvoll und kaum aufrichtig. Barbey d'Aurévilly hat beim Schreiben vielleicht den Schauder der Senſation, aber nicht moraliſchen Abſcheu erwecken wollen — den hat er erſt für die Vorrede hinzuerdacht — und er hat ſicherlich ſeine Freude nur daran gehabt, die Erzählungen ſo fein aufzubauen und das, was

Die Teufliſchen

In zwei Überſetzungen[1]) iſt gleichzeitig das Werk eines franzöſiſchen Schriftſtellers erſchienen, deſſen Name noch vor kurzem in Deutſchland faſt unbekannt war. Und doch iſt das Werk ſchon 1874 veröffentlicht worden und der Verfaſſer Jules Barbey d'Aurévilly, Eſſayiſt, Romancier und Ariſtokrat, vor elf Jahren, 82 Jahre alt, geſtorben. Ein Mann mit einem auffallenden und ausgeprägten Geſicht nicht nur als Schriftſteller, auch als Menſch, einem maſſigen Geſicht, das eines jener kräftigen romaniſchen Temperament verrät, von der Raſſe der Balzac und der Mirabeau. Auch ein Mann von ſehr ausgeprägten Anſichten, die er ſchneidend hervorzukehren liebte, und von feinem Geiſt. Das Buch heißt „Les Diaboliques", „Die Teufliſchen", wie die richtige Überſetzung des Titels lautet, während der von der einen Überſetzerin gewählte Ausdruck „Die Beſeſſenen" den Sinn des Wortes nicht ſo kräftig wiedergibt. Überhaupt ſcheint mir die Überſetzung von J. v. Berthof,

[1]) Jules Barbey d'Aurévilly. „Die Teufliſchen", überſetzt von J. v. Berthof. Buchſchmuck v. Félicien Rops. Wiener Verlag. 1900.

D'Aurévilly. „Die Beſeſſenen." Deutſch von Hedda Möller-Bruck. Deckelzeichnung v. Fidus. Minden i. W.-J. C. C. Bruns. 1900.

von einigen Verſehen und vielen allzu franzöſiſchen Konſtruktionen abgeſehen, die weitaus beſſere. Frau Möller-Bruck hat ſich Kürzungen und Veränderungen geſtattet, die über das Recht des Überſetzers hinausgehen. Sie hat auch die intereſſante Vorrede weggelaſſen, in der Barbey d'Aurévilly ausdrücklich ſagt, daß er „Teufliſches" und „teufliſche Menſchen" darſtellen wollte, nicht „Beſeſſene", das heißt „Verrückte" und „Zurechnungsunfähige".

Man merkt dieſer Vorrede ſofort die Fechterpoſe an und jenen Stil des geiſtreichen Publiziſten, der jede Spur von Naivetät längſt verloren hat und bei keinem Satz, den er ſchreibt, an die vielen, die ihn leſen werden, vergeſſen kann. Zuviel Kunſt und zuviel Abſicht iſt in ſeinen Erzählungen. „Wie ſchon ihr Titel ‚Die Teufliſchen' beſagt, — heißt es in dieſer Vorrede —, haben ſie nicht den Anſpruch, ein Andachtsbuch, eine ‚Nachfolge Chriſti' zu ſein, und dennoch ſind ſie von einem chriſtlich denkenden Moraliſten geſchrieben, der jedoch ſeine Ehre darein ſetzt, ehrliche, wenn auch ſehr kühne Beobachtungen wiederzugeben, und er glaubt — das iſt ſo ſeine Poetik —, daß die kraftvollen Maler alles malen können und daß ihre Bilder hinlänglich moraliſch ſind, wenn ſie tragiſch ſind und Abſcheu erwecken vor den Dingen, die ſie darſtellen." Dieſe „Poetik" iſt widerſpruchsvoll und kaum aufrichtig. Barbey d'Aurévilly hat beim Schreiben vielleicht den Schauder der Senſation, aber nicht moraliſchen Abſcheu erwecken wollen — den hat er erſt für die Vorrede hinzuerdacht — und er hat ſicherlich ſeine Freude nur daran gehabt, die Erzählungen ſo fein aufzubauen und das, was

er „diaboliſch“ nennt, ſo ſcharf herauszuarbeiten. Seine Novellen ſind in der Tat Virtuoſenſtücke der Technik. Obgleich in der Form und Einkleidung manches veraltet iſt, die Kunſt, mit der er die Erzählung vorbereitet, das böſartige Geheimnis einer jeden ahnen läßt oder ſofort verrät, es hier vorwegnimmt, dort Schritt für Schritt in Andeutungen nähert, wie er mit den Abſchnitten der Erzählung manövriert und ſie nach einem Brennpunkt leitet, iſt bewundernswert. Schon die Einkleidung, das Milieu, in dem erzählt wird, — denn jede Novelle wird von einem Erzähler erzählt, ſei es im Poſtwagen, im Salon oder in einem verrufenen Hauſe, — gibt immer dem ganzen Stück ſeine Stimmung.

Alle ſind ſie farbig und geiſtreich, aber es iſt zuviel Moſaik in der Arbeit. Es ſind keine natürlichen Gebilde, ſondern Kompoſitionen. Die Phantaſie eines Dichters muß jenem magiſchen Smaragd gleichen, von dem orientaliſche Sagen erzählen, daß, wer rein in ihn ſchaute, die ferne Welt ſich darin ſpiegeln ſah: wie aus feinen wallenden Nebeln ſah er Geſtalten auftauchen und ſich bewegen, die Szenen ſich verwandeln, die Kataſtrophen ſich vorbereiten und hereinbrechen, bis langſam nach der Vollendung der Handlung der Nebel die Geſtalten wieder verſchlang. Das Schaffen des Dichters muß das Wiedererzählen einer Viſion ſein, und ſeine „Arbeit“ iſt nur am Ausdruck möglich, wer an der „Erfindung“ arbeiten muß, der ſoll es lieber ganz laſſen. Aber „Les Diaboliques“ ſind „erfunden“, ſelbſt wenn ſie, wie Barbey d'Aurévilly in der Vorrede behauptet, wahr ſein ſollten. Und darum

iſt auch das „Teufliſche“ in ihnen nicht ſo erſchreckend, wie es ſein könnte und müßte.

Wenn wir unterſuchen, worin Barbey d' Aurévilly den diaboliſchen Zug in ſeinen Geſtalten und Situationen ſucht, ſo finden wir, daß in der erſten einfachſten Erzählung, dem „Roten Vorhang“, die im ganzen das wärmſte geſchloſſenſte Bild bietet, in dem heimlichen Verhältnis des ſo ſonderbar hoheitsvollen, ſcheinbar eiſigkalten Mädchens mit dem jungen Offizier, der im Haus ihrer Eltern wohnt, nichts ſo ſehr teufliſches iſt; für ihn freilich wird die Situation entſetzlich, da ſie in ſeinem Zimmer plötzlich ſtirbt. Die zweite Novelle „Don Juans ſchönſtes Liebesabenteuer“ iſt faſt noch harmloſer. „Das Glück im Verbrechen“, tadellos entworfen und durchgeführt, erzählt die Geſchichte eines Ehepaares, zweier ſchöner Beſtien, die die erſte Frau des Gatten vergiftet haben und ſeither in ungetrübteſtem Glück leben. Schrecklicher iſt die Erzählung „Eine Whiſtpartie mit verdeckten Karten“, das geheime Liebesverhältnis eines ſchweigſamen ſchottiſchen Offiziers, deſſen einzige Leidenſchaft das Whiſtſpiel zu ſein ſcheint, mit ſeiner Partnerin am Spieltiſch, jener ſchlanken, blaſſen, verwitweten Gräfin, von ſo tadelloſem Ruf und ſo boshaftem Witz, der auch ihn nie verſchonte, und in deren Zimmer man nach ihrem Tod in einer Kiſte unter zahlloſen Reſeden, die ihren Glasſalon mit ihrem Duft erfüllten, ein getötetes Kind findet. Überhaupt iſt die Steigerung von einer Novelle zur andern gut durchgeführt, bis ſie in der Erzählung „Von einem Atheiſtendiner“ ihren Höhepunkt

erreicht. Hier iſt ſchon die Einkleidung glänzend. Im Schloß eines alten geizigen Ariſtokraten, der nur für ſeinen Sohn freigebig iſt, eines ehemaligen Freundes der Holbach und Diderot, verſammeln ſich bei ſüperben Diners die Freunde des Sohnes, lauter noch vollkräftige und dennoch vom Leben ſchon abgedankte Männer, Offiziere der Loire-Armee, einſtige Revolutionäre, Geiſtliche, die ſich ſelber ſäkulariſierten, lauter Männer der Revolution und des Kaiſertums, die die Reſtauration der Bourbons entwurzelt hat, Menſchen, die die furchtbarſten Umwälzungen geſehen und die rauheſten Schickſale erfahren, alle von jenem trotzigen, unbeugſamen Atheismus der Schreckenszeit erfüllt, Zyniker bis auf die Knochen, die bei dieſen wüſten Gelagen in dem toſenden Saal ihre haarſträubenden Geſchichten erzählen. Aufgeſtachelt von den andern, erzählt zuletzt der Sohn des Hausherrn, der Major von Mesnilgrand, die ſtärkſte Novelle des Buches — die Geſchichte der Geliebten eines ſeiner Kameraden vom Regiment, . . . man mag das Entſetzliche nachleſen. Sowohl dieſes Weib, als der Major, in dem etwas wirklich Adeliges liegt, ſind die beſtgezeichneten Geſtalten des Buches, wenngleich bei Mesnilgrand die Züge Byroniſcher Helden nicht fehlen, die bei den Nachzüglern der Romantik unvermeidlich waren. Die letzte Geſchichte: „Die Rache einer Frau", iſt allzuſehr mit ſpaniſcher Romantik verbrämt.

Das „Teufliſche" des Lebens iſt gewöhnlicher und komplizierter zugleich als in dieſen Novellen — es iſt nicht ſo ſelten, nicht ſo auffallend, und ſehr oft ſchrecklicher noch, als in ihnen behauptet wird. Kleine Höllenflämm-

chen ſchlagen überall aus dem Boden unſeres Lebens empor; ſie gehören offenbar dazu und ſie flammen in den Seelen wilder und öfter auf, als zahme Leſer glauben möchten, die ſich über dieſe Geſchichten entſetzen und den berüchtigten Satz anbringen werden: „Das ſei keine Aufgabe für die Kunſt, die Kunſt ſolle veredeln.“ — Es iſt heute ſicherlich überflüſſig, vor verſtändigen Leſern die zur Banalität gewordene Erkenntnis zu wiederholen: jeder Menſch, der ſeine Kritik mit den Worten beginnt: „Die Kunſt ſoll“, „Die Aufgabe des Dichters iſt“, hat ſeine Unfähigkeit zu urteilen bereits bewieſen. Denn was die Kunſt ſoll, weiß niemand, was der Künſtler will, weiß kaum er ſelbſt, und die einzige Frage iſt, was er kann. Die Kunſt iſt eine Folgeerſcheinung des Äußerungs- und Nachahmungstriebes des Menſchen, wechſelnd mit ihren Empfindungen und Erlebniſſen, denn wie ein Strom nicht anhält und immer neue Ufer ſpiegelt, ſo iſt es mit der Phantaſie der Menſchheit. Je vollendeter und wahrer das Weltbild in jenem magiſchen Steine, dem ich die Phantaſie des Dichters vergleiche, auftaucht, deſto vollendeter wird das Kunſtwerk uns erſcheinen. Und immer wird es nur ein Auszug ſein, gerade ſo wie das größte Bild, und bedeckte es die Decke der Sixtina, nicht die ganze Welt gemalt zeigen kann, es wäre denn in Auszügen und Symbolen. Dennoch bleibt Spielraum genug und die Werke der ganz großen Künſtler führen immer „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“. Das Böſe iſt nicht hinwegzulügen, es iſt ſo unvermeidlich, daß es nur zu leicht banal wird, daß wir den „Böſewicht“ der früheren Literatur gar

nicht mehr vertragen. Wir ſtellen heute das Böſe anders, einfacher, wahrer, alltäglicher und darum ſchrecklicher dar.

In der modernen Literatur iſt das „Böſe" nur möglich als das Ungeheure, Zermalmende des Schickſals und der Natur, das Naiv-Böſe, das hier nicht gemeint iſt: denn die Mordluſt des Tigers oder des Wilden erſcheint uns kaum anders als ein Elementarereignis. Das „Teufliſche" in dem Sinn, in dem es hier verſtanden wird, iſt ganz auf den Rahmen unſeres ziviliſierten und nervöſen Menſchenlebens eingeſchränkt; wir verſtehen darunter das überraſchend und tückiſch Böſe, das Böſe, für das kein Grund mehr zu finden iſt, als eben nackte Bosheit, oder das raffiniert Böſe, das mit gefährlicher Intelligenz gepaart iſt; es iſt das, was uns die Menſchen unheimlich und erſchreckend macht. Von jenen Kinderſtreichen im „Grünen Heinrich", für die Keller kein andres Wort findet als „Teufeleien" bis zu Richard III. und den „Cenci", wo ſoll die Aufzählung enden — in der Geſchichte, im Leben wie in der Literatur? Darum aber gibt es auch keinen großen Autor, der es nicht dargeſtellt hätte: Shakeſpeare, Kleiſt, Doſtojewsky, Maupaſſant, — um nur einige zu nennen, bei denen es am wirkſamſten und großartigſten zum Ausdruck kommt — und mehr als irgend ein andrer, der größte und objektivſte Schilderer des Menſchenlebens: Balzac.

Sobald dieſer Name einmal ausgeſprochen iſt, wird die Gloriole Barbey d'Aurévillys zu einem ſehr künſtlichen und fremden Licht. Das feine Wort ſeiner Vorrede vom kraftvollen Maler, der alles malen könne, trifft für ihn

nicht zu. Er hat wohl das Geſicht, vielleicht auch das Temperament der Balzac und der Mirabeau, aber nicht ihre gewaltige welterſchütternde Kraft. Er trägt eine Löwenhaut, die nicht ſein iſt; er gehört einem viel kleineren und harmloſeren Katzengeſchlecht an, und all ſein gefährliches Fauchen und Krallenzeigen vermag ihn nicht ſchrecklicher zu machen als er iſt.

In der Tat, man kann ſich keine auffälligere Nachahmung denken, als die Balzac-Nachahmung in den Novellen Barbey d'Aurévillys. Sicherlich iſt es die Nachahmung eines geiſtreichen und begabten Kopiſten, eines Kopiſten, der oft viel feiner, ſorgfältiger und überlegter arbeitet, als der Meiſter des Originals, aber die Schule verrät ſich in jedem Wort. Der Geiſt, die Auffaſſung, die Motive, die Farbengebung, ſelbſt der Stil, ſelbſt die Art der Einſtreuung perſönlicher Bemerkungen ſind entlehnt. Und man merkt das inbrünſtige und vergebliche Bemühen, durch ſchreckhafte Züge, durch plötzliche Wirkungen, den Eindruck einer ähnlichen Kraft hervorzubringen — aber es geht ihm wie den Nachahmern Michelangelos. Selbſt die katholiſche Geſinnung, die wie die Abſolution auf die Sünde folgt, überall nach den Gräueln, die er darſtellen will, zum Ausdruck kommt, iſt eine Imitation Balzacs. Freilich dieſer Rieſe, der der Vater der ganzen modernen franzöſiſchen Literatur iſt, hat alle befruchtet, die ſeither glänzende Namen unter ihren Erzählern führen; alle ohne Ausnahme, ſelbſt Maupaſſant, ſind ihm verſchuldet, und durch ſie das ganze von ihnen beeinflußte Europa. Die Auffaſſung der Geſellſchaft, der Frauen, der Liebe, die Art, modernes

Leben anzuſchauen, iſt allen von ihm aufgezwungen worden, alle ſchauen mit ſeinen Augen, auch die ihn gar nicht kennen. Viele von ihnen haben mehr Stil und Kunſt, aber keiner ſein Genie, ſeinen Reichtum, ſeinen immer ſprühenden unerſchöpflichen Geiſt. Kein franzöſiſcher Autor war gigantiſcher und doch keiner geiſtreicher als er. Er arbeitete ungleich, haſtig und nachläſſig in ſeinem gehetzten Leben, er wälzte die ungeheuren Maſſen ſeiner Stoffe, die Fülle ſeiner Geſtalten vor ſich hin und meißelte ſie mit ungeſchlachten Händen, er ſchuf Torſos wie Rodin. Taine hat in ſeiner kritiſchen Studie über Balzac all ſeine vielen Fehler gleichſam in einer literariſchen Konduitenliſte, einen nach dem andern aufgezählt, und dennoch kann kein anderer ihm gleichgeſetzt werden.

Maurice Barrès ſagte einmal von ihm: Wir Franzoſen ſind in einer beſſeren Lage, unſere Zeit und unſere ſozialen Ereigniſſe zu verſtehen als andere Völker, denn wir haben ihren Spiegel in dem Werk Balzacs, unerklärlich ſcheinende Menſchen und Ereigniſſe finden wir bei ihm vorausserklärt. — Sein fünfzigbändiges Werk, die „Comédie humaine“, iſt eine Wiſſenſchaft. Der „Allwiſſende“ müßte ſein Prädikat ſein, wenn man Schriftſtellern Beiworte gäbe wie den Monarchen. Seine Intuition iſt grenzenlos, ein pſychologiſches Phänomen. Er kannte alle Menſchen und bis in die letzten Falten ihrer Seele, er kannte alle Stände vom Herzog und Miniſter bis zum Landſtreicher und Verbrecher hinab, er kannte die Prinzeſſin, wie die kleine Ladenbeſitzerin der Provinzſtadt, die Betſchweſter wie die Courtiſane, die Offiziere, die eleganten jungen

Leute, den Bankier, den Advokaten, den kleinen Kommis hinter dem Ladentiſch, den Biſchof, den gefährlichen Jeſuiten und den gütigſten Pfarrer; und er wußte von jedem wie er lebte, was er aß, wieviel Geld er brauchte und woher er es nahm, wieviel Kleider er im Schrank hängen hatte. Er kannte alle Organiſationen, den Adel, die Armee, die Klöſter, die Gefängniſſe, Paris und die Provinz, das Leben Frankreichs wie das Schickſal jedes einzelnen. Er hat das Süßeſte wie das Schrecklichſte, das Reinſte wie die Sümpfe von Unreinheit und Kot, über die das Leben der Menſchen ſich fortwälzt, den gedüngten Boden wie ſeine herrlichſten Blüten, alle Farben, alle Düfte und alles Gift gekannt und dargeſtellt, und das Teufliſche ganz anders gezeichnet als jener geiſtreiche Epigone. Er gebraucht das Wort oft, aber er hätte es nie zum Titel gewählt, denn er wollte nie das Teufliſche darſtellen, ſondern Menſchen, und wirkt darum nur um ſo erſchreckender, weil wir bekannte Züge ſehen, die wir in der nächſten Gaſſe, im nächſten Haus, wenn nicht noch näher finden können, deren unheimlichen Ausdruck er uns klar gemacht hat. Von der Lektüre der „Cousine Bette“, des „Ménage de Garçon“, des „Père Goriot“, der „Etude de femme“ ſtehen wir mit einem ganz anderen und tieferen Grauen auf als von dieſen feinen „Diaboliques“, die ſich freilich leichter leſen laſſen. Töchter, die ihren Vater zugrunde gehen laſſen, weil ſie ſich ſeiner ſchämen; die arme Verwandte, die der reichen ſchönen Couſine, die ſie bei ſich aufgenommen, ihr Glück nie verzeihen kann, und ſie heimlich zugrunde richtet, all die un-

gezählten erbarmungslosen Lügner, Rechner und Streber, die ebenso erbarmungslos geschildert sind — sie sind einfacher und schrecklicher als die Helden Barbey d'Aurévillys. Er gehört nur mit zu den vielen, die in dem Heerstrom wandeln, den Balzac nach sich zog, und zwar zu denen, die am wenigsten wirkliche Originalität besitzen. Aber auch in seinen Novellen erkennen wir die Spuren eines geschichtlichen und literarischen Phänomens: auch in ihnen spiegeln sich all die erschütternden Stürme wieder, die seit hundert Jahren über Frankreich hinbrausten und es bis ins Innerste wie in unaufhörlichen fieberischen Schauern aufgewühlt haben, so daß auf den Fluten des heftiger bewegten Lebens dieser Nation mehr Typen und Individualitäten jeder Art auftauchten, als bei irgend einem andern Volke Europas. Insbesondere in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sah eine einzige Generation vom Ancien Régime über die Revolution und die Heereszüge Bonapartes bis zur Wiederkehr der Bourbonen, der neuen Revolution und den Orléans mehr Umwälzungen, Gräuel und Schrecken an sich vorübergehen, als sonst sechs Menschenalter erleben. Man muß das erste Kapitel von Mussets Roman „La Confession d'un enfant du siècle" lesen, um in ergreifender Subjektivität erzählt zu hören, unter welchen Eindrücken ein Mensch jener Zeit aufwuchs. Aber das welthistorische literarische Denkmal dieser Epoche, ein Shakespearesches Spiegelbild ihres gesamten Lebens, wird die „Comédie humaine" bleiben.

Wien 1900.

Englische Poesie im neunzehnten Jahrhundert

Das geistige Verhältnis Englands zum Kontinent ist ein Problem. Die angelsächsischen Völker sind durch das Meer von den Kulturvölkern Europas getrennt, und es ist fast, als ob das Wasser den geistigen Bewegungen strenge mechanische Grenzen zöge, so daß sie nur schwer hinüberschlagen, spät und sehr verändert am jenseitigen Ufer sich fortsetzen. Es ist auffallend, wie schnell neue Werke und Namen nicht etwa von Frankreich, sondern von Rußland, von Norwegen zu uns dringen, wie lange ein Name in England und Amerika leuchten kann, ehe er bei uns widerscheint.

Goethe hat die Geschichte der Wissenschaften einmal mit einer großen Fuge verglichen, in der die Stimmen der Völker erst nach und nach zum Vorschein kommen. Das ließe sich eben so sehr auf die Literatur, die Kunst, die politischen Ideen, jedes Gebiet der Kultur anwenden. Aber auch Bilder veralten, und nicht von einer Fuge, nur von einer Symphonie kann heute die Rede sein, da in allen Kulturländern eine so rastlos quellende Produktion auf allen Gebieten schafft und die Bewegungen nicht mehr in langen Wellen durch die Jahrhunderte, sondern in kurzen

Schwankungen durch die Jahrzehnte ziehen. Aber die nationalen Eigenheiten und die nationalen Zustände lassen, wenn auch in beschränkterem Maße, immer noch ein Führen und Geführtwerden zu, obgleich auch das sich heute in wechselseitigen Einflüssen vielfach verflicht. Das neunzehnte Jahrhundert sah die Weltmacht Englands sich entwickeln und mit ihr eine Geistesrichtung, die heute in dem Schlagwort Imperialismus einen so geläufigen Ausdruck gefunden hat. Es sah an seinem Schlusse bereits neben England Rivalen erstehen, die an eine Weltmacht im Sinne des alten Imperiums gar nicht mehr denken lassen. Dennoch wagte Sir Charles Dilke vor etwa zwei Jahrzehnten, — indem er Amerika einbezog, — zu sagen: „The world is rapidly becoming English!“

Der Zusammenhang zwischen der politischen und kommerziellen Macht eines Landes und seiner geistigen Entwicklung ist ein sehr subtiles und schwer zu verfolgendes Phänomen. Rom beherrschte politisch die Griechen und ward geistig von ihnen genährt. Das erliegende Italien der Renaissance goß von seiner überquellenden Fülle befruchtende Ströme auf die Reiche der Sieger aus. Frankreich zwang durch seine politische Vorherrschaft Ländern, die eine reichere und tiefere Kunst besaßen, die seine auf. Der Einfluß englischer Ideen und englischer Dichtung verdrängte um die Wende des vorigen Jahrhunderts den französischen. Dann kam ein Rückschlag. Die politischen Ideale, die von England her einen Siegeszug über die Welt angetreten hatten, wurden entwertet, weil man sie zu blind und ohne Rücksicht auf nationale Eigenart und orga-

niſche Entwicklung nachgebildet hatte. Aber nicht das allein. Man darf es ſagen: Die engliſche Literatur hat in unſerem Jahrhundert auf dem Kontinent einen nennenswerten Einfluß nicht ausgeübt. Die Romane von Dickens und mehr noch von Walter Scott — den Taine ſo treffend den Homer der Bourgeoiſie genannt hat — haben in der Zeit des bürgerlichen Aufſchwunges eine große Verbreitung gefunden, aber Scott iſt veraltet, und Dickens hat trotz ſeinem erſtaunlichen Talent durch den Mangel an künſtleriſcher Vollendung und ſchöpferiſchen Gedanken keinen tiefgehenden Einfluß gewinnen können. Sein unvergleichliches Auge ſah die Figuren des Alltags mit karikierender Schärfe und lebendigſter Plaſtik — aber er ſchuf keine einzige große Geſtalt. Seine Gefühle waren intenſiv, aber nicht originell. Sein humoriſtiſches Meiſterwerk, „Die Pickwickier“, iſt zuletzt doch nur eine Verherrlichung des braven Philiſters. Er hatte keine Weltanſchauung, er war, wie Emerſon ſagt, „ein Londoner Lokalſchriftſteller in koloſſalen Proportionen“.

Engliſche Hiſtoriker, Eſſayiſten, Gelehrte werden geſchätzt, aber im Roman und im Drama haben Frankreich, der Norden und der Oſten die Führung ergriffen. Byron war der letzte engliſche Dichter, der die Welt erobert hat; die Leſer Shelleys ſind zu zählen. Schlecht Unterrichtete — und man iſt über England auf dem Kontinent immer ſchlecht unterrichtet — haben bereits von einem geiſtigen Niedergang Englands geſprochen.

Der erſte ſchärfere Blick läßt das als falſch erkennen. Der kulturelle Einfluß Englands wächſt trotz Haß und

Widerſpruch von Tag zu Tag. In der Malerei hat eine engliſche Geiſtesrichtung den Siegeszug durch die Welt angetreten; auf dem Gebiete der dekorativen Künſte, des Stils im täglichen Leben, dem Gebiete des ſogenannten Kunſtgewerbes, auf dem Frankreich bisher unbeſtritten herrſchte, hat England es allenthalben aus dem Felde geſchlagen. Engliſche Möbel, engliſche Kleider, engliſche Buchdrucke und Einbände ſind muſtergültig geworden, engliſche Architektur fängt an nachgeahmt zu werden. Wie iſt es möglich, daß bei ſo ungeheurem Einfluſſe das ſchnellſte und wirkſamſte geiſtige Mittel, das Wort zu verſagen ſcheint?

Es war nicht verſtummt, aber die vornehmſte Strömung engliſchen Geiſtes hat ſich uns lange entzogen. In dieſem Lande ungeheurer Differenzierung, in welchem die Klaſſenunterſchiede in einer ganz anderen Weiſe Kulturgrenzen ſind als bei uns, in dem ausgedehnten Reiche, das ſo viele Klimate und Zonen umfaßt, gibt es im Gegenſatz zur zentralen und konzentriſchen Schichtung in Frankreich oder Rußland und ſelbſt in Deutſchland unzählige Kreiſe neben- und durcheinander. Mehr als anderswo gibt es auf dem angelſächſiſchen Kulturgebiete Völker im Volk und Literaturen in der Literatur.

Seit der Mitte des Jahrhunderts hat Amerika ſich reif erklärt; ſeine Sprache iſt engliſch, aber ſeine Autoren ſind typiſche Amerikaner, und ihre Geiſtesrichtung hat mit der der engliſchen nur mehr wenig gemeinſam. Der Imperialismus und die Kolonien haben in Rudyard Kipling einen Dichter gefunden, eine moderne und realiſtiſche Romantik, bisweilen derb und mit groben Mitteln

arbeitend, aber durchaus eigenartig, unerschöpflich im Reichtum des Stoffes und mit glänzender Technik des Erzählens. Viele werden ihm folgen, und Australien, Kanada und Süd-Afrika werden schließlich auch Söhne mit gelöster Zunge erzeugen, die für ihre jungen Heimatländer sprechen werden.

In Alt-England selbst aber hat die vornehmste Poesie eine Richtung genommen, die zu dieser jungen, schon im Stoffe neuen Literatur des „Empire" und allem, was ihr nachfolgt, im unendlichen Gegensatze steht. Dieser Gegensatz zeigt sich sofort in der Sprache. Jeder große Dichter läßt die Sprache seinen Nachfolgern als ein bearbeiteteres Material, ein feineres Mittel zurück. Aber Kipling oder in Amerika Walt Whitman kümmern sich nicht darum, sie schöpfen aus der Wortflut des Alltags, die sie umgibt, mit äußerster Kunstlosigkeit. Höchste Kunst des Wortes war das bewußte oder unbewußte Ziel der anderen. Byron, der noch nicht zu ihnen gehört, hat in der englischen Sprache Melodien, vokale Klänge gefunden, die sie vor ihm nicht kannte. Shelley hat dann als erster die neue Bahn betreten, die ihn von der Menge abseits führte. Er war der erste, der, um seine eigenartigen Empfindungen und Gesichte auszudrücken, nach Bildern und Wortverbindungen griff, die vor ihm keiner gekannt hatte; er begann mit zarteren Farben zu malen, mit seltsameren Gleichnissen, dringenderen Worten darzustellen. Er reihte seine Bilder wie seltsam gefaßte Edelsteine, nicht immer sogleich verständlich, aber von Sinn und Empfindung durchtränkt und von Poesie ganz durchleuchtet. Andere finden da

und dort ein glückliches neues Bild; dieſe Dichter verlangen von jedem ihrer Bilder völlige Neuheit; nur das, was ſie und was ſie hier empfanden, ſoll es ausdrücken.

Wenn Shelley ſagt:

Der mondenloſe Strom der Zeit
Wird ein Kryſtallreif, der den Namen Adonais tönt

ſo müſſen wir einen Augenblick innehalten, um die Koloſſalität des Bildes, das durch die Ewigkeit geſchlungen ſcheint, zu erfaſſen.

Die früheren engliſchen Dichter waren rüde in ihrer Größe, germaniſch in ihrer Formloſigkeit; die neuen gehen feine vergeiſtigte Wege, die der prärafaelitiſchen Richtung in der engliſchen Malerei parallel laufen; ein italiſcher Einſchlag gab ihnen Form. Dieſelbe verfeinerte Sinnlichkeit, dieſelbe Freude am bewußten Stil, dieſelbe Myſtik wie bei den großen Malern herrſcht auch bei ihnen. Dieſen Zuſammenhang hat jüngſt ein Wiener Autor in einem intereſſanten Buche von William Blake bis Robert Browning verfolgt.[1]) Aber er ſteht ſo ſehr im Banne der Schule, die er beſpricht, daß er die feinen überfeinert und über ſeine Erkenntniſſe keine Herrſchaft hat. Dabei iſt er ſo geſucht im Ausdruck, daß er pretiös und willkürlich wirkt, ſo feinfühlig, daß er oft genug am Weſentlichen vorbeigeht. Um Tiefes zu ſagen, quält er die Worte und Bilder ſo lange, bis ſie nichtsſagend werden. Sein Subjektivität geht bis zur Oberflächlichkeit.

[1]) Rudolf Kaßner. „Die Myſtik, die Kunſt und das Leben." Über engliſche Dichter und Maler im neunzehnten Jahrhundert. Akkorde, verlegt in Leipzig 1900 bei Eugen Diederichs.

Er ſchreibt wie ein Menſch, der von einer Landſchaft nur die Töne des Grüns oder nur das Geäder der Baumblätter ſchildern würde. Alles andere exiſtiert nicht für ſein Auge. Dennoch werden auch entzückende Dinge in ſeinem Buche geſagt, Abſätze und Kapitel, die man mit größtem Genuß lieſt. Eines dieſer Kapitel, das zwiſchen die Aufſätze über Shelley und Keats und die ſpäteren fällt, iſt überſchrieben: „Der Traum vom Mittelalter.“ „Etwas iſt in dieſen Autoren, für das Ruskin weder Sinn noch Worte fand, etwas ganz eigenes in den Bildern Roſſettis, Burne-Jones', in den Verſen Swinburnes und W. Morris', etwas ganz modernes: der Traum vom Mittelalter.“ Ein beſſerer Ausdruck konnte für das Gemeinſame, was dieſe Künſtler und Dichter charakteriſiert, gar nicht gefunden werden. Er ſagt alles, er braucht nicht erklärt zu werden. Sie träumen vom Mittelalter, und ſehr richtig fügt Kaſſner hinzu: „Dieſe Engländer waren nur Künſtler, ſie theoretiſierten nicht, traten von keiner Idee voreingenommen, an das Mittelalter; ſie ſahen und empfanden.“ Ich glaube, was ſie alle zum Mittelalter zog, das war die tiefe Aufrichtigkeit und Innigkeit der Empfindung, der unbeſchreibliche Ernſt der Menſchen jener primitiven Zeit. Die Zartheit Dantes in ſeinen Jugendwerken hebt ſich von der blutigen Wildheit ſeiner Zeit um ſo wunderſamer ab. Wir wiſſen, daß derſelbe Mund Flüche ſprechen konnte, die nach ſechshundert Jahren noch nicht verhallt ſind. Und der Schatten Dantes iſt über der präraffelitiſchen Bruderſchaft. Der neue Ruhm und die neue Verbreitung, die Dante in unſerem Jahr-

hundert gefunden, hängt mit dieſer Bewegung zuſammen. Der Kultus des Leides und der Erlöſung, die entſagungsvolle Luſt, zu denen das Leben allezeit ſo viel Motive bietet, erfüllte ſie, und in einer neuen Schönheit gaben ſie ihm Ausdruck. Die große romantiſche Bewegung, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in ganz Europa begann, die in unſerem, von modernen Ideen durchtränkt, in Deutſchland wiederum in Richard Wagner hoch emporſchlug, fand einen anderen, aber nicht minder modernen Ausdruck in den Präraphaeliten Englands. In Form und Wort war dieſer Ausdruck gleich. Dieſe Dichter werden beſſer verſtanden, wenn man die Bilder Burne-Jones' und Roſſettis kennt. Vielleicht war nur bei den Griechen eine gleich vollkommene, von höchſter Kultur zeugende Übereinſtimmung der bildenden Kunſt und der Poeſie zu finden wie bei den modernen Engländern.

Einer von ihnen, Dante Gabriel Roſſetti, war Maler und Dichter zugleich. In ſeinen Bildern wie in ſeinen Gedichten herrſcht dieſelbe ſpiritualiſierte Sinnlichkeit; durch ſeinen Sonettenreigen „The House of Life" ſcheinen ſchattenhafte Geheimniſſe zu wandeln. Er aber war kein vollkommener Meiſter der Sprache. Das war vor allem Algernon Charles Swinburne, der Sänger trauriger Luſt, der an Baudelaire erinnert, den viele Engländer zu franzöſiſch finden. Triſtan und Tannhäuſer, die der Liebe erliegen, ſind ſeine Helden; ſeine Kunſt iſt ſo vollendet, die Stimmung in dem, was er ſchuf, ſo zart und ſo intenſiv zugleich, daß man eine Idee von ihm kaum geben kann. „Er iſt ein großer Unbekannter, wie

in ſeiner Heimat, ſo auch in Deutſchland, der zweiten Heimat engliſcher Dichter," ſagt Otto Hauſer in einem Eſſay über ihn,[1]) „keines ſeiner Werke hat bisher einen Überſetzer gefunden, der auch nur einen Teil der unnachahmlichen Schönheit, der gewaltigen Rhythmik des Originals vermocht hätte zu bewahren." Ich verſage es mir nicht, einige Verſe, die, anſcheinend von Hauſer ſelbſt, ſehr ſchön überſetzt ſind, hier zu zitieren:

Ich verſteckte mein Herz in ein Neſt von Roſen
Ganz abſeits, ferne dem Sonnenſchein;
Und weicher lag als im Schnee, im loſen,
Mein Herz dort unter den Roſen allein.
Und ſchlug's noch fort und ſchlief nicht ein,
Da kein Blatt ſich regte am Roſengerank?
Was verſcheuchte den Schlaf, was mochte es ſein?
Nur eines verborgenen Vogels Geſang.

Ich ſprach: Lieg' ſtill, denn der Sonne Koſen
Dringt nicht durch die ſchützenden Blätter herein,
Und der Wind, der dir gleich, dem ruheloſen,
Schläft auf dem Meer und dem Ufergeſtein.
O macht ein Gedanke dir jetzt noch Pein?
Umkrallt dich noch immer der Hoffnung Fang?
Was hält noch wach den Schlummer dein?
Nur eines verborgenen Vogels Geſang.

Wo liegt denn das zaub'riſche Land? Windroſen
Und Karten weiſen uns nimmer hinein,
Nie wurden verkauft in des Marktes Toſen
Früchte, ſo ſüß, wie in ihm gedeih'n.

---

[1]) „Das neunzehnte Jahrhundert in Bildniſſen." Herausgegeben von Karl Werkmeiſter. Verlag der Photographiſchen Geſellſchaft in Berlin.

Durch den Hag zieh'n Töne des Schlafes allein
Und nur Schwalben des Traums die Felder entlang,
Kein Bellen erweckt den Hirsch im Hain,
Nur eines verborgenen Vogels Geſang.

In der Welt der Träume der Schlaf iſt mein,
Da hör' ich kein Wort aus des Lebens Drang
Von Liebe, die Wahrheit, von Liebe, die Schein —
Nur eines verborgenen Vogels Geſang.

Auch in England iſt nur ein einziger dieſer Dichter populär geworden, der ſeichteſte von allen: Alfred Tennyſon. Aus ſeinen Gedichten tönt dieſelbe ſüß klingende Sprache, aber keine machtvolle Eigenart, kein Hintergrund von ſehnſüchtig durch die Zeiten ſuchenden Ideen gibt ihnen Relief. Es fehlt ihm die Perſönlichkeit. Ihn ſcheint Emerſon im Sinn zu haben, da er im Eſſay „Der Dichter" von „einem Lyriker" ſpricht, „einem Mann von feinem Geiſt, deſſen Haupt ein Tonſpiel zarter Melodien und Rhythmen ſchien, und deſſen Gewandtheit und Herrſchaft über die Sprache wir nicht genug preiſen konnten. Als ſich aber die Frage erhob, ob er nicht nur ein guter Lyriker, ſondern ein Dichter ſei, da mußten wir geſtehen, daß wir in ihm lediglich einen Zeitgenoſſen, keinen Mann der Ewigkeit vor uns hatten. Denn er erhebt ſich nicht aus unſeren niedrigen Schranken wie ein Chimboraſſo über den Äquator, der von ſeiner heißen Baſis aufwärts durch alle Klimate und Zonen der Erde läuft, der ſeine hohen bunten Flanken mit den Gewächſen aller Breiten gürtet, ſondern unſer Mann gleicht dem Landſchaftsgarten eines modernen

Hauſes, der mit Brunnen und Statuetten zierlich geſchmückt iſt, während wohlerzogene Männer und Frauen auf den Promenaden und Terraſſen ſitzen oder luſtwandeln. Wir hören durch all die wechſelnde Muſik den Grundton unſeres konventionellen Lebens hindurch". Das iſt Tennyſon, der empfindſame Lyriker aller braven Leute in England.

Ein Name aber iſt noch da, der durch die Jahrhunderte hallen wird: Robert Browning. Auf dem Kontinent kennen ihn nur wenige. Aber auch jenſeits des Kanals, obgleich er über den Ozean ertönte und in England und Amerika „Browning-Geſellſchaften" ſeine Werke leſen und „erläutern", wird die große Mehrzahl immer Tennyſon vorziehen.

Es iſt charakteriſtiſch, daß auch Kaßner, freilich aus anderen Gründen, ihm nicht gerecht werden kann. Er, der in die Künſtler, die er beſpricht, ſo viel hineinlegt, was nicht in ihnen iſt, oder was ich wenigſtens in ihnen nicht finden kann, macht aus Browning ein Zerrbild. Seine überzarte Senſitivität ſteht hilflos vor dieſer Fülle von Kraft. Er nennt ihn einen Abenteurer — im Sinne der Kunſt nämlich. Die ganz Großen waren alle Abenteurer. Sie nahmen das Leben auf, wie es ihnen flutete, ſie ziſelierten nicht kleine feine Bildchen, ſondern die Welt wurde ihnen zum Bilde . . .

Die aber wie der Meiſter ſind, die gehen,
Und Schönheit wird und Sinn, wohin ſie ſehen!

Es wird immer ſo ſein: die das Leben am intenſivſten

empfanden, die greifen der Menſchheit ans Herz, und von denen läßt ſie nicht mehr. Browning aber hat Intenſität und Leidenſchaft für zehn Dichter.

Solche treten aus jeder Schule heraus. Er war ein Dichter von ſo ausgeſprochener Perſönlichkeit, es war ihm ſo ſehr darum zu tun, ſich auszudrücken, dem Bilde, das er ſah, der Empfindung, die ihn ganz erfüllte, im Wort gerecht zu werden, daß er nicht fragte, ob er auch für andere immer verſtändlich wurde. Viele ſeiner Werke gehören zu den dunkelſten. Wenn man ihn fragte, verwies er lächelnd auf die Browning-Geſellſchaften. Dieſer Gebieter der Sprache, der eine Kunſt des Reims und der Rhythmen beſaß wie keiner und dabei oft gedrängt, haſtig, ſtürmiſch, dunkel, aber immer mit einer erſtaunlichen Natürlichkeit und Lebendigkeit ſchrieb, hat über alle ſeine Gedichte das Wort „Unüberſetzbar" geſchrieben. Ihm quellen die Bilder wie keinem andern; jenes Ringen und Greifen nach dem neuen, eigenſten, unwiederholten Ausdruck, das Shelley der dichteriſchen Sprache aufprägte, hat er auf die Spitze getrieben.

Dabei iſt er objektiv in ſeiner Dichtung und ſpricht faſt nie von ſich ſelbſt. Er nannte ſich einen Dramatiker, aber ſeine Dramen, obgleich er in ihnen uralte Tragödien der Menſchenſeelen wie zum erſten Male aufrollt, obgleich ſie all ſeine Originalität und all den überraſchenden Reichtum ſeiner Diktion zeigen, ſind als Dramen nicht vollkommen. Er iſt ein größerer Dramatiker in ſeinen Gedichten. Er kann die Welt durch jedes Auge ſchauen, in jede Seele ſich verſenken, er gibt, wie er ſelbſt ſagte, die

Wahrheit immer in Prisma einer Persönlichkeit, und in jeder Metamorphose geht er ganz auf. Er ist die alternde Frau des schönen Seemanns, die um die verlorene Liebe ihres Gatten trauert, und niemand wird ihre klagenden Worte, die sie vor dem winterlichen Feuer spricht, das mit dem Holz gestrandeter Schiffe genährt ist, in dem wundersam eindringlichen Rhythmus, unerschüttert lesen. Er ist Mr. Sludge, das Medium, und der Stallknecht, der die Flucht der Herzogin erzählt. Als Peter Ronsard berichtet er die Geschichte vom Ritter Delorges und dem Handschuh, die er selbst ansah, weit tiefsinniger und geistreicher, als es in der Ballade Schillers geschieht. Er ist Pamphylar der Antiochier, der den Tod Johannis erzählt, er ist der arabische Arzt Karschisch, der den wunderbaren Fall des auferstandenen Lazarus beschreibt. Er ist Sordello der Troubadour, er ist der Mystiker Paracelsus, und Caliban, der, wollüstig im Schlamme liegend, weit in die blaue, sonnenglänzende Ferne starrend, während allerlei Getier um ihn kriecht, über Setebos, seinen Gott, in ungeschlachten Ungetümsgedanken phantasiert. Aber wo enden mir den Inkarnationen, die er heraufzaubert? Und von jeder kennt er die geheimsten Empfindungen und all die tausend Details, die ihr Leben beschäftigten. Jedes dieser Gedichte ist ein Drama im Spiegel einer Seele und jedes in Rhythmen und Wortverbindungen geschrieben, die aus Empfindung und Gedächtnis nicht weichen, die, wenn man sie liest, den Eindruck des nie Gehörten, nie Gelesenen machen.

Diese abenteuerliche Jagd durch die Szenen der Welt,

dieſes Schauen mit tauſend Augen hat den Vielſeitigen zu dem merkwürdigen Gedicht „Der Ring und das Buch“ geführt. Es iſt eine alte Prozeßſache aus dem Jahre 1699. Graf Guido Franceſchini aus Arezzo hat ſeine Frau, nachdem er endloſe Prozeſſe mit ihr vor verſchiedenen Tribunalen, geiſtlichen und weltlichen, in Rom und Toskana geführt, zu Weihnachten in Rom mitſamt ihren Eltern ermordet. Die Leichen der beiden Alten liegen aufgebahrt in San Lorenzo; die Sache bewegt die ganze Stadt. Wir hören zunächſt, was Halb-Rom ſagt, aus dem Munde eines der Neugierigen, die ſich in die Baſilika drängen, und der die Geſchichte einem andern ausführlich erzählt: Der Graf hatte ganz Recht; die Frau war ihm mit einem adeligen jungen Kanonikus durchgegangen, und auch von ihren Eltern war er geprellt worden. Aber die andere Hälfte Roms denkt das Gegenteil. Ein alter Geiſtlicher, der vom Kloſter kommt, wo die ſterbende junge Frau liegt, berichtet die Leidensgeſchichte ihrer Unſchuld. Es gibt aber eine „dritte Meinung“ Klügerer, welche die Dinge beſſer wiſſen, die Motive aufſpüren: irgend ein feiner ſtrebender Abbate, der einem Kardinal und einem Prinzen den wahren Hergang erzählt: es war wohl kein Teil ſo unſchuldig, wie er ſich ſtellt. Es folgt das Verhör des Grafen, der aus uraltem, aber verarmten Hauſe, im Dienſte der Kirche es zu keiner fetten Stellung gebracht und als Fünfzigjähriger die ſechzehnjährige Tochter des reichen Bürgerlichen geheiratet hat und, wie er mit weinerlichem Pathos erzählt, ſo ſchändlich um Weib und Geld betrogen wurde. Wir ſollten nun alles wiſſen; aber erſt die Aus-

ſage des jungen Giuſeppe Caponſacchi, des Prieſters, der Pompilia entführt haben ſoll und deſſen Verhör zu einer flammenden Anklage wird, bringt uns auf einmal Licht; dieſes Kapitel und dieſe Geſtalt ſind eine der herrlichſten Konzeptionen. Eine leiſe klagende Stimme tönt: es ſpricht das arme, ſterbende, junge Geſchöpf und erzählt, wie Gräßlichem ſie mit Hilfe des ernſten und heroiſchen jungen Prieſters entfloh. Wir hören die Advokaten beider Parteien, den verehrlichen Dominus Hiacynthus de Archangelis und den Fiskal Giovanni Battiſta Botini, beim Konzept ihrer Reden mit den prächtigen Phraſen und der ganzen Gleichgültigkeit des Formelmenſchen, den einen ſpitzfindig, den andern mit pathetiſcher Verteidigertorheit die Sache entwickeln und dabei ſo menſchlich und natürlich werden, wenn ſie eigener Intereſſen denken. Und während man in Rom ſtürmiſch den Freiſpruch fordert — denn es iſt doch ein Recht jedes adeligen Ehemannes, die Frau, die er für ſchuldig zu halten ſo vielen Grund hat, zu töten! — lauſchen wir den ernſten Gedanken des weiſen alten Papſtes, der, ſelbſt dem Tode nahe, ſeiner ungeheuren Richterverantwortung bewußt, mit ruhvoller Gerechtigkeit, entſchloſſen die Hinrichtung des Mörders befiehlt.

Und ſo wie jeder in ſeiner Weiſe den ganzen Hergang mit immer neuen Details, von immer neuen Seiten geſchaut, erzählt, wird er uns immer leuchtender klar, gerade weil jeder ihn anders ſah, und die Wahrheit der Dinge, vielfältig geſchaut, wie aus dem ſiebenfarbigen Prisma das weiße Licht, ſich ergibt.

Die größte Zahl von Brownings Kompoſitionen führt

uns nach Italien, wo er viele Jahre gelebt, wo ſeine Gattin Eliſabeth Barrett-Browning — ſelbſt die Verfaſſerin zum Teil ſehr ſchöner Gedichte — zu Florenz begraben liegt. Den geiſtigen Zug nach Italien, den Goethe uns allen aufgezwungen, haben dieſe Dichter und Künſtler auch in England erweckt. Keiner aber ſchwelgte im Glanze des Südens wie Browning, der übrigens von mütterlicher Seite deutſcher Herkunft war. Er ſchließt das Buch, deſſen Inhalt ich eben erzählt, als einen „Ring", der beſtimmt iſt, „Italien und England zu verketten".

In der Tat, die engliſche Kunſt dieſes Jahrhunderts iſt ein Vermählungsprodukt alter italiſcher Form und engliſchen Geiſtes. Ihre Früchte beginnen nun langſam und tief auch bei uns zu wirken und werden es immer fühlbarer tun, bis neue Formen ſie verdrängen werden. Der Unerſättlichkeit des Menſchengeiſtes genügt keine Offenbarung. „Die Welt," ſagt Emerſon, „ſcheint immer auf ihren Dichter zu warten".

Wien 1900.

Percy Bysshe Shelley.

I.

Aus dem mächtigen Strom jener großen bewegten Zeit ungeheuerer Umwälzungen erhebt er sich, eine seltsam reizvolle ganz eigenartige Erscheinung von zartester Schönheit, und in seinem ereignisreichen Schicksal hat, wie in dem Lord Byrons, die Natur selbst einen künstlerisch abgeschlossenen Roman geschaffen. Beide, die ungefähr Altersgenossen waren, machte der Zug der Zeit und der Zustand ihres Landes zu Empörern und Vorkämpfern der Empörung, beide trug der Strom aus der Heimat fort nach jenem Lande, das Shelley in einem berühmten Vers das „Paradies der Verbannten" genannt hat, und beide sind sie jung und vorzeitig gestorben.

Byrons Tod scheint ein natürlicher Abschluß eines großen Lebens; das Feuer der unbändigen Seele, das lebenslang in ihm raste, mußte ihn aufzehren, und in der kurzen Zeit, die ihm gegönnt war, hatte er sich ausgelebt; die Gewaltsamkeit seines Schicksals gab ihm mehr Fülle des Stoffs als anderen achtzig Jahre, und seine Werke scheinen alles das zu sein, was sie sein konnten. Sein

Leben ſelbſt nahm einen ſo künſtleriſch aufgebauten, immer breiteren Gang, und ein ſo weitleuchtendes Ende, daß es organiſch vollendet und geſchloſſen erſcheint. Einen alten, reifen, geſetzten Lord Byron kann man ſich gar nicht vorſtellen; ſo wie manche Götter der Sage ſtets jung und andere ſtets alt dargeſtellt werden, ſo iſt es mit den Erinnerungsbildern hiſtoriſcher Menſchen. Shelleys Leben hat ein plötzliches und gewaltſames Ende genommen, und ſeine Entwicklung, die eine ruhigere und ſtetigere war, ſcheint vor der Zeit abgebrochen. Wenn Byron immer jünglinghaft erſcheint, einem Apoll oder Achilles vergleichbar, ſo iſt Shelley knabenhaft zart, wie Narciß. Als er ſtarb, war er dreißig Jahre alt und ſah aus wie zwanzig. Auch iſt Byron, ein ſo romantiſches und heroenhaftes Licht ihn umſpielt, weit irdiſcher im Weſen, eine ſinnlich kräftige Natur, ſeine Werke von fühlbarem Ton, Shelley neben ihm iſt ganz unirdiſch und durchgeiſtigt. Eine „Geiſterſtimme" nennt Carlyle ſeine Dichtungen; „ſeine Geſtalten," ſagt Taine, „ſind ſubſtanzloſe Phantome; die Augen geheftet auf die prachtvollen Erſcheinungen, mit denen er den unendlichen Raum bevölkerte, ſchritt er durch die Welt, ohne den Pfad zu ſehen, und über die Steine des Weges ſtolpernd." Ein unſchuldiges, ahnungslos gütiges Kindergeſicht ſieht uns aus ſeinen Bildern an.

„Was! dieſer mild ausſehende, bartloſe Junge," ſchrieb Trelawny, der Shelley in Piſa kennen lernte, „war es möglich, konnte der das Ungeheuer ſein, das mit aller Welt im Krieg lag, den die Kirchenvorſteher exkommuniziert haben, dem ein grimmiger Lord-Kanzler alle bürger-

lichen Rechte abgeſprochen, den jedes Mitglied ſeiner Familie verleugnet, den die eiferſüchtigen Weiſen unſerer Literatur als den Gründer einer ſataniſchen Schule denunzieren?"

Es war ſo. Der mildeſte und gütigſte Menſch, der niemandem je etwas zuleide tat, wurde, weil er keine Konzeſſionen machte, ganz und gar ſeinen Weg ging, weil er kein Wort des Tadels über die mächtigen Organiſationen unſerer Zeit, die man Staat, Kirche, Geſellſchaft nennt, zurückhielt, verfolgt und geächtet; ſiebzig Jahre früher hätte er ſicherlich auf dem Scheiterhaufen, und noch früher am Kreuze geendet. Es iſt einer jener ſeltſamen dramatiſchen Gegenſätze, die ſich die Geſchichte, als ob ſie mit den Menſchen ein ironiſches Spiel triebe, manchmal geſtattet: Dieſer Menſch, der, wenn einer, an die Apoſtel erinnert und dem Ideal, das wir unter den erſten Chriſten uns vorſtellen, ähnlich war, war der leibhaftige „Antichriſt", einer der heftigſten, unbezähmbarſten Bekämpfer und Feinde, den die chriſtliche Lehre in unſeren Tagen gefunden hat.

Seine zarte Körperkonſtitution, die Mildheit und Empfindlichkeit ſeines Weſens, ſeine Liebe zu den Studien, ſeine Naturſchwärmerei, der Reichtum der altadeligen Familie, der er entſprang, alles hätte gerade dieſen Knaben zu einem ruhigen, höchſtens an inneren Ereigniſſen reichen, unauffälligen Leben beſtimmen müſſen, wobei er immerhin am Schreibtiſch die revolutionärſten Bücher hätte verfaſſen mögen. Aber in ſeinem jungen Kopf wohnte eine unbezwingliche, ſouveräne, weltfremde

Logik, die Logik des Schwärmers, und was diese Logik gebot, das tat derjenige, in dessen Kopf sie arbeitete. Still, ohne Lärm, mit der Ruhe des Fanatikers trachtete er sein Leben rücksichtslos nach den kristallenen Idealbildern in seinem Hirn zu gestalten. Da er an jede Institution die Kritik einer unerbittlichen Wahrhaftigkeit und eines schneidenden Idealismus legte, den das tägliche Leben so wenig verträgt, wie die dünne Luft über hohen Bergen, mußte er mit allem klar und scharf brechen, womit die Menschen am meisten verwachsen sind, mit Eltern, Familie, Schule, Gesellschaft, Kirche und Staat; und die Schritte, die er unbedenklich tat, mußten den Menschen die auffälligsten und revolutionärsten scheinen, die sie sich vorstellen konnten.

Nicht im Vaterhause, wo er von seinen zwar beschränkten, aber ziemlich gutmütigen Eltern gewiß nicht mißhandelt wurde und der Abgott seiner jüngeren Schwestern war, — denen er gerne geheimnisvolle Märchen von der Riesenschildkröte oder der ungeheuren Schlange erzählte, die in einem nahen Teich ihr Dasein führen sollte, — nicht da ist rebellischer Trotz in ihm erweckt und großgezogen worden, sondern in der Schule. Empfindliche, feinfühlige, überhaupt individuell veranlagte Kinder haben in der Schule vom Unverständnis der Lehrer und der Grobfühligkeit ihrer Mitschüler fast immer viel zu leiden. In Shelleys zartem Knabenkörper wohnte eine nicht leicht zu bezwingende Seele, er ließ sich nicht zum Heloten herabdrücken, noch Lebensfreude und Lebenskraft brechen, wie es öfter geschieht, als man ahnt. Ein

ſanftes, harmloſes, eigenartiges Kind, mit fremden Neigungen, wurde er eben deshalb von dem kleinen Pöbel ſeiner Jungen ſo verfolgt, gereizt und gequält, „daß ſeine Augen flammten, wie die eines Tigers, ſeine Wangen totenbleich wurden, und alle ſeine Glieder zitterten.“ Er wurde von Lehrern und Schülern ſo geprügelt, daß er zuletzt unempfindlich gegen Schläge wurde; und ſeine wütende Verteidigung machte ihn, obgleich er meiſt der Schwächere war, zuletzt von den Mitſchülern gefürchtet. Er war ein ſo hartnäckiger Verteidiger aller Angegriffenen, ein ſo kühner Redner vor den Lehrern und auch gegen ſie, ſo toll in der Erregung, daß er der „verrückte Shelley“ auf der Schule hieß. „Das bloße Hören oder Leſen von einer flagranten Ungerechtigkeit, Unterdrückung oder Grauſamkeit,“ erzählt ſein Couſin und Mitſchüler, Captain Medwin, „machte, daß ſein Geſicht ſich vor Schauder und Empörung verzerrte.“ In einer kontinentalen Schule wäre er wahrſcheinlich gebrochen worden, aber in England, wo Unabhängigkeit und Behauptung der Perſönlichkeit gleichſam als ein idealer Appell in der Luft ſchweben, in der Geſchichte verkörpert ſind, und auch dort, wo Tyrannei des Stärkern herrſcht, immer wieder gelehrt und gepredigt werden, war das Reſultat nur das, daß tödlicher Haß gegen Unterdrückung jeder Art in ihm reif wurde, und daß in ſeinem kleinen Denkerkopf eine folgenſchwere Revolution ſich vollzog: Religion, Chriſtentum und Liebe waren die Worte, die alle regieren ſollten, aber von den Leuten, die ſie beſtändig im Munde führten, ſah er nur Roheit und Grauſamkeit; der Zwieſpalt zwiſchen

der „idealen Forderung“ und der erbärmlichen Wirklichkeit ſtand klar vor ihm, und „Religion“ war für ihn gleichbedeutend mit Heuchelei und Lüge geworden.

Nebenbei las er viel, trieb im Hauſe am liebſten chemiſche Experimente, in denen er ſeinen Hang zu Alchymie und Myſtik befriedigen konnte; noch lieber aber war er auf dem Waſſer oder im Mondſchein auf den Feldern, wo er nach Geiſtern und myſtiſchen Senſationen auslugte. All dies, ſowie daß er ſeinen intimſten Freund in einem alten Doktor hatte, der ihm als ein Meiſter geheimer Künſte erſchien, daß er ſchriftſtelleriſche Verſuche machte und mit einer hübſchen Couſine eine Liebeskorreſpondenz führte, überhaupt mit Mägdlein gerne Briefe idealen und überirdiſchen Inhalts wechſelte, ſind früh auffallende Züge, die alle mit ihm wuchſen und den Schwärmer Shelley kennzeichneten.

Er kam auf die Univerſität zu Orford, wo er mit Thomas Jefferſon Hogg befreundet wurde, der in lebendiger Art den Eindruck geſchildert hat, den ſein „außerordentlicher Gaſt“ gleich beim erſten Beſuch auf ihn machte. Ungewöhnlich jugendlich erſchien er ihm, lang, aber vorgebeugt, zart und ſchmächtig, und doch von kräftigen Knochen, mit einem wunderſchönen Lockenkopf; von feinſtem Teint, weiß und roſa, und doch vom langen Aufenthalte auf dem Waſſer und in der Sonne gebräunt und mit Sommerſproſſen bedeckt; die Bewegungen manchmal abrupt und heftig, meiſt aber voll Anmut, das Geſicht oft zerſtreut und gleichſam gequält in Agonien heftigen Denkens. Die Züge waren voll Feuers und Lebens und

ſchienen faſt übernatürliche Intelligenz zu verraten; der Ausdruck aber war ſanft und liebenswürdig; in ihm lag jene tiefe religiöſe Ehrfurcht, die die Bilder alter Florentiner zeigen. Im Geſpräch war er von ſtürmiſchem Enthuſiasmus, daß ſeine Stimme oft kreiſchend umſchlug. Als er das erſtemal bei Tiſch erſchien, verfocht er leidenſchaftlich den Vorrang der deutſchen Poeſie vor allen anderen.

Dieſer ſcharfe Beobachter und nicht unbegabte Burſche wurde Shelleys Bewunderer, Kamerad und Mitarbeiter, der an ſeinen nächſten verhängnisvollen Schritten teilnahm. Schon vorher hatte Shelley Gedichte drucken laſſen, zwei Romane vollendet und einen dritten begonnen. Die Romane „Zaſtrozzi“ und „St. Irvin“ erinnern ſtark an die Stürmer und Dränger und zeigen unverkennbar deutſchen Einfluß, unreife Früchte der Romantik, der auch Shelley in ſeinen Anfängen angehört. Es ſind Räuber- und Schauerromane, die uns heute nur mehr intereſſieren, weil ſie von Shelley ſind, und die den künftigen Dichter nur durch die wundervolle Sprache andeuten.

Die außerordentliche Kombination des Dichters und des tendenziöſen Theoretikers in Shelley äußerte ſich zunächſt in abwechſelnden Produkten. Er ſchrieb, veröffentlichte und verſchickte an alle Abgeordneten, alle höheren Geiſtlichen — einen Aufſatz „Über die Notwendigkeit des Atheismus“, einen kurzen logiſchen Traktat, der weder Neues, noch Wertvolles enthielt, aber peinliches Aufſehen erregte. Das Heft war anonym publiziert worden, doch der Autor wurde leicht entdeckt. Vor den akademiſchen

Senat zitiert, verweigerte er jede Auskunft; das Ende war, daß er und Hogg, der die Vorrede verfaßt haben soll, relegiert wurden und sehr niedergeschlagen nach London zogen. Von London aus kündigte er seinem Vater seine und Hoggs Ankunft an.

Sein Vater, Mr. Timothy Shelley, ein sehr beschränkter, sehr konservativer Herr, verlangte, daß sein Sohn jeden Verkehr mit Hogg, den er für den Verführer hielt, aufgebe. Ein edelmütig veranlagter Junge konnte darauf nicht eingehen, und Mr. Timothy erklärte ihm, dann möge er für sich selbst sorgen. Eine dritte kleine Katastrophe trat hinzu: die Eltern seiner hübschen Cousine Harriet Grove, mit der er so gut wie verlobt gewesen, hatten in seinen langen Briefen entsetzt seine freigeistigen Ansichten gelesen, hatten noch entsetzter von seiner Relegierung wegen Atheismus und von seiner Auflehnung gegen die eigenen Eltern gehört und machten der Korrespondenz wie der Verlobung ein Ende. Shelley war sehr unglücklich, aber er sowohl, wie die Cousine haben sich bald getröstet.

Er war in einer bitteren Lage; indes, ein Bruder seiner Mutter, Hauptmann Pilfold, fand den Neffen sehr schneidig und schickte ihm Geld, seine Schwestern und eine Schulfreundin der Schwestern sammelten ihr Taschengeld für den Verstoßenen, Hogg war nicht ohne Mittel, und so fristeten die Jungen romantisch ihr Leben, bis einflußreiche Verwandte, insbesondere der Herzog von Norfolk, die Väter versöhnten, und der alte Shelley sich dazu verstand, dem Sohne 200 Pfund jährlich auszusetzen,

mit der Erlaubnis, zu ſtudieren, wo und wie er wolle. Jene Schulfreundin, die mitgeſammelt hatte, war Harriet Weſtbrook, ein hübſches ſechzehnjähriges Mädchen, die Tochter eines Kaffeeſieders. Shelley, der im Hauſe verkehrte, trat ſogleich als Reformator auf. „Er mußte immer jemanden emanzipieren.“ Harriet ſollte noch ein Jahr in die Schule gehen, in der ſie ſich unglücklich fühlte; Shelley, an den ſie ſich in dieſem Konflikt wendete, riet ihr, als geſchworener Feind jedes Deſpotismus, ja nicht nachzugeben. Der alte Weſtbrook beſtand auf der Schule, und Harriet lief aus dem Hauſe . . . zu Shelley, der fühlte, daß er die Folgen ſeines Rates tragen müſſe und ſie bei ſich aufnahm. Er ſah wohl ein, daß ſie nicht ohne weiteres bei ihm bleiben konnte, und der Edelmann in ihm löſte die Situation mit der äußerſten Don Quixoterie: er fuhr nach Schottland und ließ ſich mit ihr trauen. Die Ehe war ihm eine leere Form und ein häßlicher Zwang; aber aus Rückſicht auf die Freundin unterwarf er ſich der bekämpften und verachteten Formalität.

Die Kataſtrophen in Shelleys Leben entſprangen zumeiſt nicht ſeinen Leidenſchaften, ſondern ſeinen Theorien; und töricht begeiſterten revolutionären Schritte dieſes ſchönen Jungen haben etwas Tragikomiſches. Auf die Anzeige der Vermählung hin entzog ſein Vater ihm jede weitere Unterſtützung; aber nicht das war das Verhängnisvolle, denn Hogg und Hauptmann Pilfold taten für ihn, was ſie konnten: das Schlimme war, daß Shelley nie daran gedacht hätte, Harriet Weſtbrook zu heiraten, wenn ſie nicht zu ihm geflüchtet wäre. Sie war allerdings in ihn verliebt,

und anfangs fühlte auch er ſich in der neuen reizvollen Situation recht glücklich . . .

Das ſo ganz junge Ehepaar wohnte an den verſchiedenſten Orten, in Wales, in Irland, in London, bald hier, bald da, in ziemlicher Not und in romantiſchen Freundſchaften, deren Shelley ſeit früheſter Jugend immer neue fand, und in denen er ſich damals unaufhörlich irrte, da pathetiſche Überſchwenglichkeit ihn ſogleich gefangen nahm. Beſonders waren es Frauen, die die „unmittelbare Aufforderung zum Ideellen", die Goethe für ſie ſo gefährlich findet, ſo gerne hören — oft ſehr unbedeutende Frauenzimmer, die ſtörend und ärgerlich in ſein häusliches Leben eingriffen; oft wieder ſchöngeiſtige Damenkreiſe, gleich dem, der ſich um Madame de Boinville, die ſchöne Frau mit den ſchneeweißen Haaren, ſchloß, denen Shelley die langen Mondnächte hindurch erzählte oder mit denen er über große Themen debattierte. Mit romantiſcher Geſchmackloſigkeit führten alle phantaſtiſche Namen: Madame de Boinville hieß Marina, Shelley Ariel oder Oberon — das ganze offenbar eine Blüte jener überſinnlich-ſinnlichen Sentimentalität, die in den geiſtigen Kreiſen zweiten Ranges ſeit hundertdreißig Jahren ihr Unweſen treibt.

Währenddeſſen ſchrieb Shelley ſeine frühen reformatoriſchen Pamphlete, den „Aufruf an das iriſche Volk", den er und ſeine Frau in Dublin vom Balkon unter die Leute warfen, einen anderen Aufruf an die Engländer zur Unterſtützung der armen Iren, dann ſeine berühmte „Declaration of Rights", ſowie einen offen Brief an den

Kanzler Lord Ellenborough, voll der kühnsten Vorwürfe wegen der Verurteilung eines oppositionellen Schriftstellers, und endlich (Ende 1813) das Gedicht „Queen Mab". All diese Schriften sind rücksichtslos revolutionär: er begehrte die sofortige Abschaffung des Privateigentums, der Ehe, des Christentums, des Gottesglaubens überhaupt und des Fleischessens. Er war ganz und gar ein Kind der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, und so wie die Denker der Revolution Staat und Gesellschaft aus dem Kopfe rekonstruierten, unbekümmert um die Tatsachen und die Gesetze der Entwicklung, so wollte auch Shelley mit der Logik des Schwärmers die Welt umformen und „gerecht" und „frei" machen, ohne jede Rücksicht auf die historischen Zusammenhänge und die tatsächliche Möglichkeit.

Aber Utopien für den Augenblick, waren es doch Blüten der höchsten Hoffnungen des Menschengeschlechtes, die früher oder später in reiferer Form von den vornehmsten Herzen wieder aufgenommen und verkündet wurden und politische Programmpunkte jeder ernsten Reform bleiben. Auch sind sie von Shelley in einer so herrlichen klaren Sprache und mit so freudiger Begeisterung ausgesprochen worden, daß die steigende Popularität dieser Jugendschriften, die Shelley selbst später als im Ausdruck unreif verwarf, besonders in sozialistischen Kreisen begreiflich ist. Wie lapidar sind Sätze, wie die folgenden aus der „Declaration of Rights": „Großer Reichtum ist eine Schande für den, der ihn besitzt," oder „Was die Reichen von ihrem Überfluß den Armen geben,

iſt nicht eine vollkommene Gnade, ſondern eine unvollkommene Pflichterfüllung.“ So lange Shelley lebte, wurden dieſe Schriften nicht ſehr verbreitet, und wo ſie bekannt wurden, erregten ſie Entſetzen, insbeſondere die „Queen Mab“ mit ihren erbitterten Angriffen auf die Religion, „die Schweſter der Selbſtſucht, die Mutter der Lüge und des Verbrechens“, auf Judentum und Chriſtentum, auf Staatsmänner, Könige und Prieſter, die „dreierlei Teufel und Verderber der Welt“.

Shelleys äußere Lage war nicht ſo ſchlimm, da ſelbſt ſein Vater, der ihn nicht vor ſich ließ, ihn heimlich unterſtützte; aber innerlich, in ſeinem Hauſe ging in die Brüche, was ſo ſchlecht und unbedacht gekittet war. Shelley beſaß eine verzweifelte Fähigkeit, Menſchen und Dinge zu idealiſieren und das Leben im Spiegel ſeiner überirdiſchen Träume zu ſehen. So hatte er auch ſeine hübſche, unbedeutende, kleine Frau in ſeine Regionen erhoben, bis ſich allzu klar zeigte, daß ſie zwar die Phraſeologie ſeiner Schwärmereien annehmen, im Weſen aber ihm nicht folgen konnte. Sie waren beide ſo furchtbar jung geweſen, und die Entwicklung zeigte ſchnell, welch ein geringes Kraut neben einer der ſeltſamſten und ſchönſten Menſchenblüten emporwuchs. Das arme Geſchöpf, das vielleicht gleichfalls bei all ſeiner Unbedeutendheit abnormale Züge hatte, ging ganz in die Irre. Sie war bald ſchwermütig, bald kindiſch leichtfertig und gedankenlos ſelbſtſüchtig, und verletzte Shelley durch ihre Kälte gegen die beiden Kinder, die ſie ihm geboren hatte. Dennoch ließ er ſich, um ſeine ſchottiſche Ehe in England zu legaliſieren,

in der St. Georgskirche in London zum zweitenmal mit ihr trauen. Unmittelbar darauf kam die Kataſtrophe; er lernte das Weib kennen, das ſchön, begabt und hochſinnig wie er, ſeine Geſinnungs- und Weſensgenoſſin, zur Ehe mit ihm vorausbeſtimmt ſchien: Mary Godwin, die Tochter der Mary Wollſtonecraft. Sie war damals ſiebzehn Jahre alt, er hatte ſie ſchon zwei Jahre vorher einmal am Tiſch ihres Vaters geſehen, aber das Kind gar nicht beachtet.

„Nichts, was ich je in Romanen oder Geſchichten geleſen," ſchreibt ſein Freund Peacock, „hat mir ein ſo mächtiges Bild plötzlicher, heftiger, unwiderſtehlicher, unbeherrſchbarer Leidenſchaft gegeben, als die, unter der ich ihn leiden fand, als ich auf ſeine Bitten vom Lande kam, um ihn in London zu beſuchen . . . Er zeigte in Blicken, Gebärden und Sprache den Zuſtand eines Geiſtes, der eine Revolution durchmacht, wie ein Reich — Haar und Kleider waren ungeordnet, ſeine Augen blutunterlaufen . . ."

Er kämpfte lange, aber die Ehe war nie etwas anderes, als eine Formalität für ihn geweſen, dazu kam ein wahrſcheinlich irriger Verdacht, daß Harriet ihn betrog. Er verlangte von ihr die Scheidung; da Harriet gar nicht oder jedenfalls nicht endgültig einwilligte, und Godwin ihm den Verkehr mit ſeiner Tochter verbot, floh er mit Mary in die Schweiz; die Kinder und faſt ſein ganzes Einkommen überließ er ſeiner Frau. Seine Ehe mit ihr hatte kaum drei Jahre gedauert. Seine ganze Weltfremdheit zeigt ſich in einem Brief, den er ihr von Troyes aus

ſchrieb, in dem er ſie ſeiner Freundſchaft verſicherte und aufforderte, „als Freundin“ zu ihm und Mary zu ziehen!

Das war im Auguſt 1814, aber ſchon nach wenigen Wochen kamen beide zurück, um ſich in London ausgeſtoßen und gemieden zu ſehen, und in ſo kläglicher Geldnot, daß Shelley ſich vor pfändenden Gläubigern in Verſtecke flüchten, im geheimen in kleinen Wirtshäuſern mit Mary zuſammenkommen mußte.

Ein paar Monate ſpäter ſtarb ſein Großvater Sir Byſſhe Shelley, und dadurch, daß Shelley ſeinem Vater gegenüber für eine jährliche Rente auf das Majorat zu gunſten ſeines jüngeren Bruders John verzichtete, war er von nun an vor Not geſichert. Während das Teſtament ſeines Großvaters verleſen wurde, durfte der verlorene Sohn nicht ins Haus, ſondern ſaß im Vorhauſe, ruhig Miltons „Comus“ leſend, und wurde von den aus dem Zimmer Tretenden über die Vorgänge informiert. Sein Milieu war immer voll charakteriſtiſcher Seltſamkeiten: der hochgeſtelzte Godwin mit dem großartigen Freiſinn in ſeinen Werken und der philiſtröſen ängſtlichen Eitelkeit im Leben, der tugendhaften Sehnſucht nach Bezahlung ſeiner Schulden mit Shelleys Geld; dann die ſchönen ſchwermütigen Mädchen in Godwins Hauſe; der ſeltſamſte von allen aber blieb Shelley ſelbſt, mit ſeinen Träumen und Halluzinationen, ſeinen jähen Entſchlüſſen und ſeiner ſchwärmeriſchen Vornehmheit. „Er war die intereſſanteſte Erſcheinung, die ich je geſehen,“ ſchrieb eine Freundin Marys, die ihn um dieſe Zeit kennen gelernt

hatte. „Sein Auge war glänzend, aber milder, als das eines Rehes, ſeine Geſtalt ſchlank, faſt tadellos, ſein langer, brauner Rock mit Kragen und Armelaufſchlägen von gekrauſtem Lammfell — mir iſt, als hätte ich ihn erſt geſtern geſehen. Manchmal trug er einen Kranz von Waldreben und wilden Blumen auf dem Kopf. Dann ſchien er gänzlich in ſich verſunken und ſtürmte den Weg entlang, ohne einen Blick für die Menſchen, die er traf oder überholte."

Abermals ging er mit Mary, ihrem Kinde und ihrer Stiefſchweſter Claire Clairmont in die Schweiz. Am Genferſee traf er mit Lord Byron zuſammen. Beider Briefe aus dieſer Zeit ſind karg und erzählen faſt nichts von der Begegnung, aber ſie waren faſt beſtändig beiſammen, zogen ſich mächtig an; der Einfluß eines jeden auf den anderen, und mehr noch der „des Himmels, der Berge, des Fluſſes, der Winde, des Sees und der Blitze" auf beide iſt in ihren Werken fühlbar. Das ſcheinbar zufällige Zuſammentreffen am Genferſee war höchſt wahrſcheinlich von Byron und Claire Clairmont in London verabredet worden: ſie erlebten dort die kurze glückliche Epiſode ihres traurigen Romans. Im Herbſt desſelben Jahres, als Shelley bereits wieder in England war, tötete ſich Marys zweite Stiefſchweſter, Fanny Imlay, und drei Monate ſpäter erſchütterte ihn die Nachricht vom Selbſtmord Harriets, ſeiner verlaſſenen erſten Frau, die ſich in den Wellen der Serpentine ertränkt hatte. Er wollte nun die Kinder an ſich nehmen, aber Harriets Vater, Weſtbrook, verlangte gerichtlich, daß dem Atheiſten Shelley, der ſeine Frau verlaſſen und in wilder Ehe lebte, jeder Einfluß auf

die Erziehung ſeiner Kinder verſagt wurde. Der Kanzler Lord Eldon entſchied gegen Shelley, die Kinder wurden zu irgend einem Landarzt in Koſt gegeben. Den raſenden Schmerz über dieſen Frevel und dieſe Beleidigung hat Shelley nie verwunden. Seine ohnedies ſchwache Geſundheit litt heftig. Am 11. Mai 1818 ging er nach Italien, wo er von nun an lebte. Vorher hatte er ſich mit Mary kirchlich trauen und die beiden Kinder, die er von ihr hatte, ſowie Byrons und Claires Tochter Allegra taufen laſſen — für ihn eine unerhörte Konzeſſion an die Vorurteile der Geſellſchaft.

II.

Um Autoren, wie Byron und Shelley, ihre Empörung gegen alle in England geltenden Anſchauungen und ihr Exil zu verſtehen, darf man nie vergeſſen, daß ſie Funken ſind vom Feuer der großen Revolution, über die eben eine rückläufige Woge dämpfend und verlöſchend ſtrömte. Es iſt die Zeit des Wiener Kongreſſes, die Zeit des ſcheinbaren Sieges der alten entarteten Mächte über die neuen revolutionären Gewalten. Man ſollte es nie vergeſſen, daß Europa der Gewaltherrſchaft Napoleons zehnmal mehr verdankt, als denen, die die Völker gegen ihn geführt: ſein Werk war der Umſturz elender und verrotteter Inſtitutionen und das Aufrütteln der Völker; ſelbſt der nationale Aufſturm gegen ihn wäre ohne ihn nie geweſen. Wenn wir mit dem elementaren Ausbruch der uralten revolutionären Bewegung Europas in Frankreich und mit jenem „kräftigen Sturm des Cäſarenüber-

mutes" das ſchmähliche Verhalten der legitimen Monarchen und ihrer Miniſter vergleichen, die Art, wie ſie jenen Sturm ausnützten, und wie ſie ſich gegen die eigenen Völker benahmen, denen ſie die Rettung verdankten, dann wird es ſchnell begreiflich, daß die Größten der Zeit, wie Goethe und Byron, ihre Sympathien eher der unwiderſtehlich anziehenden Geſtalt des großen Feindes als den kläglichen Führern der eignen Nation zuwandten. Eine Quinteſſenz aller Erbärmlichkeit der herrſchenden Kreiſe hat in jener heiteren Konferenz ihren Ausdruck und ihre Repräſentation gefnnden, die man in Wien gerne feiert, die die Geburtsſtätte jener Allianz war, die ſich blasphemiſch die „heilige" genannt hat, und auf die Lord Byron eine ſeiner ſchönſten und bitterſten Satiren „Das bronzene Zeitalter" geſchrieben hat.

Schlimmer noch in manchem Sinn als auf dem Kontinent war die Lage der Dinge in England; denn dort war es nicht, wie auf dem Kontinent, nur eine kleine herrſchende Schichte, eine unfähige Ariſtokratie, die ihre im Sterben begriffenen Privilegien noch einmal rückſichtslos auszunützen ſich anſchickte, ſondern die Majorität der Bürgerſchaft, die ganze Geſellſchaft bis hinab in die unterſten Schichten des Volkes.

Es war Englands reaktionärſte Zeit ſeit der Vertreibung der Stuarts. Die vier Monarchen aus dem Hauſe Hannover waren von Georg I. bis zum IV. einer unfähiger als der andere geweſen. Die Herrſchaft lag in den Händen einer egoiſtiſchen und ungebildeten Klaſſe von Großgrundbeſitzern; der Schreck vor der fran-

zösischen Revolution war allen konservativen Schichten in die Glieder gefahren: der Dynastie, dem Adel, der Geistlichkeit und der Bourgeoisie, das Volk war durch den Nationalhaß gegen Napoleon und die Franzosen mitgerissen. Todesangst vor Atheismus und Anarchie erfüllte das Land, die bedeutende liberale Minorität, die eben noch Majorität zu werden gehofft hatte, war nach einer Wahl auf 25 Mitglieder gesunken. Bis zur Wende des hunderts war wenigstens ein genialer, groß angelegter Mensch, der jüngere Pitt, an der Spitze des Tory-Ministeriums gestanden, während nun Lord Liverpool das Ministerium übernahm. Der eigentliche Leiter der Regierung war Castlereagh, dessen Selbstmord Byron seine erste patriotische Handlung nannte. Die furchtbaren Satiren Byrons, Moores und Shelleys verraten in ihrem Ton die Bitterkeit des Kampfes. Im „Irischen Avatar" Byrons heißt es:

Dein Castlereagh kommt, die Stütze am Thron,
Ein Schurke genannt nur mit Flüchen und Hohn!
Nur von niedrigen Trieben und Blutgier entflammt!
Errötet die Insel nicht, der er entstammt?
Ein Reptil ohne Geist, ohne Herz, ohne Kraft,
Ohne Mannheit und Feuer ...

Es ist nichts Dichterisches mehr in diesem robusten Pathos der Erbitterung, die durch die Greuel, die in Irland gegen die Aufständischen und Katholiken verübt wurden, und die aufreizenden politischen Verfolgungen in England selbst erklärt wird.

In der „Maske der Anarchie" zeichnete Shelley das Miniſterium mit naivem Zorn:

In Italien lag ich im Schlummer tief,
Als von England her eine Stimme mich rief.
Sie tönte hohl über See und Land
Und trieb mich zu wandern im Geiſterland.

Ich ſah den Mord auf meinem Weg,
Er hatt' ein Geſicht wie Caſtlereagh,
Glatt ſah er aus und dennoch grimm —
Sieben Bluthunde folgten ihm.

Nach ihm ſah ich die Lüge zieh'n,
Wie Lord Eldon trug ſie Hermelin,
Lord Sidmouth ritt als Heuchelei
Auf einem Krokodil herbei.

Die Anarchie, ſie kam zuletzt,
Auf ein blutbeſpritztes Roß geſetzt,
Mit blaſſen Lippen wie der Tod
In der Apokalypſe, der Mantel rot,

Sie trug ein Szepter in der Hand,
Und auf ihrer Stirn ſtand eingebrannt:
Ich bin Gott, König, Geſetz im Land!

Das Miniſterium hatte die wichtigſten Geſetze ſuspendiert, die Preßfreiheit beſchränkt, die Habeaskorpus-Akte wiederholt aufgehoben, in Irland ſogar die Tortur wieder eingeführt — und naiv, wie die Bilder des Gedichtes ſind, ebenſo fein iſt die Pointe, daß die geſetzloſe und geſetzbrecheriſche Regierung als eine „Maske der Anarchie" bezeichnet wird. Das Gedicht wurde verfaßt, als Ar-

beiterunruhen in Mancheſter blutig unterdrückt worden waren.

Aber die öffentliche Meinung ging vorläufig mit der Regierung — ein Menſch, wie Walther Scott, wünſchte die Wiedereinführung peinlicher Strafen für die Katholiken, und die Annahme der Wahlreform brach ihm beinahe das Herz. In religiöſer, geiſtiger und ſittlicher Beziehung war die engliſche Geſellſchaft von Beſchränktheit und Intoleranz beherrſcht, für freie unbeugſame Geiſter blieb nur das Exil.

Hier ſprachen ſie ſich umſo hemmungsloſer aus, der Heftigkeit des Druckes entſprach die Heftigkeit der Empörung. Bei Byron war die Politik nur Ausbruch eines heftigen Temperaments, bei Shelley theoretiſche Überzeugung. Er gehörte zu denen, die die feurigen Fäden des revolutionären Geiſteszuges, der Europa erneuerte, in dieſer dumpfen Zeit weiterſpannen. Die Ideen, die er verkündete, waren die der großen Revolution, der Denker des achtzehnten Jahrhunderts, nur höchſt individuell gefärbt durch das ſo individuelle Medium ſeines Geiſtes, unirdiſch, rein und ſchwärmeriſch geworden durch ſeine ſchwärmeriſche Idealität, und durch ſeine Poetenphantaſie zu reichen und bunten Bildern utopiſcher Hoffnungen geſtaltet.

Was ſeinem Kampf das beſondere Gepräge gab, das war der unauslöſchliche Zorn und Anſturm gegen das Chriſtentum, gegen alle traditionellen Religionen überhaupt, der faſt in allen ſeinen Schriften in glühenden Worten wiederkehrt. Wir können von den ziemlich wert-

losen Jugenddichtungen absehen. Aber „Queen Mab" ist bereits ein Programm. Das Gedicht ist in wechselnden Rhythmen ohne Reim geschrieben, eine Allegorie, wie fast alle Dichtungen Shelleys. Die Einkleidung könnte nicht unbeholfener sein: ein junges Mädchen, Janthe, hat, scheintot oder schlafend, eine Vision: die Feenkönigin erscheint ihr und bringt sie auf einem Ätherwagen nach einem herrlichen Palast über den Sternen, zeigt ihr die Erde und das Elend der Menschenwelt, das die drei Verderber, Könige, Staatsmänner und Priester zumeist verschuldet haben, sie erzählt eine Geschichte der Religionen, die mit den Worten beginnt:

Religion, furchtbarer Teufel du!
Der rings die Erde mit Dämonen füllt,
Den Höllenschlund mit Menschen, und mit Sklaven
Das Himmelreich ...!

Notwendigkeit und Fatum werden erklärt, Ahasverus erscheint und erzählt die Geschichte Christi in einer seltsam verzerrten Auffassung: wie er am Kreuz in göttlicher Bosheit gelächelt, im Bewußtsein, soviel Elend über die Erde gebracht zu haben! — Zuletzt wird die selige friedliche Zukunft der Erde und des Menschengeschlechtes gezeigt, die eintreten wird, wenn Religion und Herrschaft beseitigt, Freiheit und Liebe allgemein geworden sind. Dann kommt Janthes Geist auf die Erde zurück und erwacht.

Man muß nicht erst sagen, wie schülerhaft und unkünstlerisch die Anlage des Gedichtes ist, in der Gott ge-

leugnet, und die Feenkönigin geglaubt wird; die Anmerkungen nehmen faſt mehr Raum ein als das Gedicht und ſcheinen uns heute der bedeutſamere Teil.

Shelley kam ſpäter zu einer anderen Anſchauung der Geſtalt des Stifters; in ſeinem Eſſay über das Chriſtentum ſpricht er dieſelbe reine Auffaſſung aus, wie ſie Goethe, Emerſon, Tolſtoi, wie überhaupt hiſtoriſch denkende und religiös fühlende Menſchen ſie haben. Seine Anſicht über das hiſtoriſche Chriſtentum hingegen änderte er nie. Es blieb ihm ein Greuel. Er vergaß die Verfolgungen nicht, die die Geſchichte aller monotheiſtiſchen Religionen zur blutigſten der Erde machen.

Kein Menſch war je milder und wohltätiger als Shelley, er verſchenkte alles, er kam ohne Jacke, ohne Schuhe nach Hauſe, wenn das Geld ihm ausgegangen war; in Italien und England zog er ſich durch ſeine unermüdliche Armen- und Krankenpflege wiederholt anſteckende Krankheiten zu. Die Lehren ſeiner Werke ſind: Freiheit und Liebe, Liebe aller Menſchen, aller Kreatur bis zum Tier hinab, und die Prophezeiungen des Friedensreiches in „Queen Mab“ gleichen denen der Bibel:

> Den Durſt nach Blut vergißt der Löwe jetzt:
> Dort ſiehſt du ihn im Sonnenſcheine ſpielen
> Mit dreiſten Zicklein!

Eine Religion der Liebe verkündet der entfeſſelte Prometheus, eine „Nation befreit durch Liebe“ heißt es wörtlich im „Aufruhr des Islam“. In der „Maske der Anarchie“ rät er dem Volk, den Reichen und der Re-

gierung den Gehorſam aufzuſagen, dem Militär keinen Widerſtand zu leiſten, ſondern ſich ruhig töten zu laſſen — die Soldaten würden ſich bald weigern, auf ſchweigende Opfer zu ſchießen: er empfiehlt die ſehr wirkſamen Mittel der chriſtlichen Märtyrer.

In der „Queen Mab" hatte der Agitator Shelley ſeinen politiſchen Ideen einen verunglückten poetiſchen Ausdruck zu geben verſucht. Im „Alaſtor", der — gleichfalls eine Allegorie — im Bild einer Stromfahrt durch ſeltſame Grotten und Wildniſſe die Bahn und das Ende einer in Sehnſucht nach dem Unerreichbaren ſich verzehrenden Seele erzählt, offenbart ſich die Eigenart eines neuen Dichters. Die Schilderungen ſind reich, glitzernd und phantaſtiſch. Das tiefe myſtiſche Naturgefühl Shelleys, ſeine feine Empfindung und Beobachtungsgabe für jedes Blatt und jeden Lichtſtrahl, jeden Lufthauch und jedes Waſſerringlein ſchmücken ſeine Sprache mit zarten und lebendigen Bildern. Aber die Natur genügt ihm nicht, er braucht ein noch reicheres Farbenſpiel, ſeltſamere Blumen, ſtrahlendere, weitere Gebäude, als auf der Erde zu finden ſind; er erſinnt phantaſtiſche unirdiſche Scenerien, Feenhallen und Geiſterſchlöſſer, auf die Fluten von kriſtallenem Licht verſchwendet ſind, die nur ein viſionärer Dichter ſehen und ſchildern kann.

Aber die Allegorie iſt eine undankbare und kalte Dichtungsart. Nur die außerordentlichſte Anſchaulichkeit und Geſtaltungskraft kann ihre phantomhaften blutleeren Perſonifikationen als Perſonen glaubhaft machen, wie es Dante im höchſten Maße vermocht hat. Shelley aber

beſitzt keinerlei Plaſtik, er beſitzt nur Geiſt und Melodie. Nicht nur ſeine allegoriſchen Geſtalten und die Perſonen ſeiner Poeſie ſind Phantome, ſondern ſelbſt, wo er lebendige Menſchen, Freunde, Geliebte beſingt, zerrinnen ſie in ſeinen Verſen zu Nebel oder werden zu überirdiſchen, unwahren Äther- und Lichtgeſtalten verklärt. Und alle ſind einander mehr oder minder ähnlich, weil alle gleich unſinnlich, gleich ungreifbar ſind. Sie ſind erdacht, nicht geſchaut. Und ſie leben alle in den Lüften über den Wolken, jenſeits des Raumes und außerhalb der Zeit oder am liebſten in der Zukunft, nur nicht in der realen Welt.

Im Jahre 1818 verfaßte er ein großes Gedicht in zwölf Geſängen: „Laon und Cythna“ oder „Der Aufruhr des Islam“, das den künftigen, von Schwärmern und Märtyrern geführten Aufſtand der Griechen ſchildert. Der ganze Vorgang der Dichtung wird von der Seele des Helden nach ſeinem Tode erzählt. Es ſind herrliche Epiſoden darin, aber als Kunſtwerk iſt es ſicherlich mißlungen. Ebenſo „Roſalind und Helen“, worin zwei unglückſelige Frauen einander ihre qualenvolle Geſchichte erzählen, ein Ausdruck des Traurigſten, das Shelley ſelbſt erfahren hatte.

Als er im Jahre 1819 daran ging, ſein erſtes Drama zu ſchreiben, ſagte er ſelbſt: „Alle Welt ſpricht mir das dramatiſche Talent ab; ich will einmal verſuchen, wie ein Drama ausfällt, das ein Menſch ohne alles dramatiſche Talent ſchreibt.“ Der ſchauerliche Stoff, den er wählte, der Untergang der Familie Cenci, hätte vielleicht in den

Titanenhänden eines Shakeſpeare oder Maſſinger geformt werden können; vielleicht hätten ſie all die menſchlichen Ungetüme und Greuel durch ihre dramatiſche Kraft und die Stimmung, die ſie zu erzeugen wußten, begreiflich gemacht; aber Shelley an den Cenci arbeitend macht den Eindruck eines Elfs mit dem Schlächtermeſſer. Das alte Manuſkript, das die Ereigniſſe in jenem kalten, einfachen Chronikton berichtet, den Kleiſt ſo wunderbar nachgeahmt und verfeinert hat, wirkt packender als die poetiſche Vergoldung Shelleys. Wie es bei dramatiſch unbegabten oder unreifen Dichtern häufig vorkommt, iſt ihm eine Figur, die der Beatrice, gelungen; die anderen ſind Puppen. Aber Shelley mußte ein Stoff reizen, der bewies, wie unväterlich der Vater, der Papſt, der Gott ſein kann, wie die reinſten Weſen zermalmt und zum Verbrechen gezwungen werden.

Gleich undramatiſch ſind auch das nachgelaſſene Fragment eines „Karl I.", „Der entfeſſelte Prometheus" und ſein letztes Drama „Hellas". In dieſen beiden Stücken ſuchte er, von dem klaſſiſchen Zuge der Zeit ergriffen, den Stil der griechiſchen Tragödie nachzuahmen. Hellas iſt ganz und gar den „Perſern" des Aiſchylos konform gebaut: die wechſelnden Ereigniſſe des griechiſchen Aufſtandes werden dem Sultan Mahmud von Boten berichtet und vom Chor erörtert, wie dort dem Xerxes.

Der „entfeſſelte Prometheus" iſt ein wunderſames Werk. Es gibt ſich im Beginn ganz als Fortſetzung zu dem Drama des Aiſchylos; ſelbſt einzelne Bilder des griechiſchen Dichters, wie die Bezeichnung des Adlers

— „den beſchwingten Hund des Himmels“ — hat Shelley abſichtlich in ſein Werk aufgenommen. Es hebt an mit der grandioſen Rede des Prometheus an Zeus:

Beherrſcher der Dämonen und der Götter ...

die man in der ganz vortreflichen neuen Überſetzung des Dramas von Helene Richter nachleſen mag.[1])

Noch einmal erſcheint Merkur und mahnt zur Unterwerfung. Er fragt:

Du haſt vielleicht die Jahre nicht gezählt,
Die trägen, die du in der Qual verbringen mußt?

Und Prometheus erwidert:

Vielleicht kann der Gedanke ſie nicht zählen,
Allein ſie gehn vorüber!

Merkur: Wenn ſtatt deſſen
Du könnteſt in dem Licht der Götter weilen
In ſüßeſtem Genuß?!

Prometheus: Ich ließe nicht
Die öde Schlucht, das reueloſe Leid!

Merkur: Ach, ich bewundre dich und habe Mitleid!

Prometheus: Du habe Mitleid mit des Himmels Sklaven,
Die für ſich ſelbſt Verachtung hegen müſſen,
Doch nicht für mich, des Geiſt in Frieden iſt,
So wie das Licht ſtill in der Sonne thront.
Wie eitel iſt dies Schwatzen!
Ruf' deine Höllengeiſter, mich zu quälen!

Das iſt titaniſch, iſt wie mit dem Griffel des Aiſchylos geſchrieben. Und wenn die Erde dem Prometheus zuruft:

[1]) Reklams Univerſalbibliothek Nr. 3321. 22.

O klug bist du und gut! Und hören auch
Die Götter nicht auf diese Stimme, bist
Du dennoch mehr als Gott, indem du gütig
Und weise bist!

so liegt darin neben einem ganz persönlich Shelleyschen Ton — der Feindschaft gegen das Wort „Gott" — noch immer nichts, was dem Wesen des menschenliebenden Titanen widerspräche. Aber schon vorher hat uns der Prometheus Shelleys dadurch überrascht, daß er bereut, Jupiter geflucht zu haben; er wünscht, daß kein lebendiges Wesen Schmerz leide. Und je weiter wir kommen, desto christlicher wird dieser Prometheus: Jupiter versinkt, da seine Stunde gekommen ist, und die Erde, der Mond, Asia, Panthea, die Horen und alle Geister brechen in Jubelhymnen aus; der Schnee schmilzt, die Eisrinde des Mondes bricht, und der Mond bedeckt sich mit Blüten. Die Alliebe triumphiert, Geister, Menschen und Tiere sind selig, das Reptil wird dem Gotte gleich, — es ist die Erlösung durch die Liebe.

Was ist diese Entfesselung des Prometheus anders als eine jubelnde Auferstehungsfeier des gequälten Menschenerlösers? Dieser Prometheus ist keineswegs mehr der empörte Menschengeist in seinem Stolz und Trotz, dieser Prometheus ist nur die Liebe. Wie seltsam, daß gerade Shelley, der erbitterte Gegner des historischen Christentums, der eigentliche Antichrist unter den modernen Dichtern, ein so überchristliches Stück geschrieben hat, daß er fast wie Bileam gezwungen war, wider die eigene Absicht zu sprechen! Nur die Namen in diesem

Stück ſind griechiſch; mit wenigen Veränderungen von Namen, Scenen und einzelnen Allegorien, hätte er mit demſelben Inhalt ein Stück „Chriſtus" oder „Die Wiederkehr des Meſſias" ſchreiben können. Denn das, was im letzten Akt dargeſtellt wird, iſt nichts anderes als der Anbruch des Tauſendjährigen Reiches, das Shelley mit ſeiner Zeit von der Humanität, der allgemeinen Menſchenliebe erwartete. Die Träume der Menſchen bleiben immer dieſelben.

Aber von keinem Dichter ſagt man weniger, wenn man von ſeinen Werken erzählt, als von Shelley. Man muß das, was das vollkommenſte an ihnen iſt, ihre Sprache, dieſes Rauſchen von Blumen und Edelſteinen, kennen lernen.

In einem ſeiner ſchönen Proſaaufſätze „Eine Verteidigung der Poeſie", ſagte er Worte, die in manchem Sinne von ihm ſelber gelten: „Die Teile einer Kompoſition können poetiſch ſein, ohne daß man das Ganze ein Gedicht nennen könnte." Eine einzige Sentenz muß manchmal als Ganzes betrachtet werden, obgleich man ſie in einer ganzen Reihe ungleicher Stücke findet, ein einziges Wort mag ein Funken von unauslöſchlichen Gedanken ſein.

Keines ſeiner Werke macht den Eindruck eines vollendeten Kunſtwerkes, es zerſprüht alles, und gleich unendlichen Fäden ziehen ſich ſeine Tendenzen hindurch und zerſtören die Geſchloſſenheit, die künſtleriſche Selbſteriſtenz des einzelnen. Aber viele Gedichte, und Vers auf Vers in den ſpäteren Werken ſind von herrlicher Schön-

heit; ſein Reichtum an überraſchenden Gedanken und ſeltſamen, neuartigen Bildern iſt ſo groß, daß man, wie Stifter von Beethoven, ſagen möchte: „Er überſchüttet uns mit einem Regen von Juwelen, daß wir nicht Hände haben, ſie aufzufangen.“ Wenn er in „Adonais“ einem Gedicht, das er auf dem Tod Keats verfaßte, ſagt:

Der mondenloſe Strom der Zeit
Wird ein Kryſtallreif, der den Namen
Adonais tönt!

ſo müſſen wir nachdenken, um die Gewalt des Bildes zu erfaſſen; oder wenn Panthea im „Prometheus“ ausruft:

So wie des Himmels Stürme ſteigſt du nieder,
Ja, wie ein Geiſt, wie ein Gedanke, der
Aus ſtarren Augen ungewohnte Tränen drängt,
Das Herz laut klopfen macht, dem Hoffnung ſchwand,
Das Ruhe hätte lernen wollen. Du ſteigſt nieder,
Gewiegt in Ungewitter, du erwachſt,
O Frühling, Kind der vielen Winde! Du kommſt plötzlich
Wie die Erinnerung an einen Traum,
Die traurig iſt, weil er ſo ſüß geweſen;
Wie Genius, wie Wonne, die emporſteigt,
Als wär' ſie erdentſandt und kleidete
In gold'ne Wolken unſres Lebens Wüſte.

Shelleys Sprache erinnert, wie auch vieles in ſeinem Weſen, an Friedrich Hölderlin. In England — ich weiß nicht, war es nur die natürliche Entwickelung oder direkt Shelleys Einfluß — iſt dieſe Diktion voll Reichtums und Tiefſinns, voll ineinander gedrängter Bilder, von denen eins das andere zu umſchleiern ſcheint, der poetiſche Stil

jener großen Dichter geworden, die auf dem Continent noch wenig gekannt, Englands Bedeutung und Einfluß in der Weltliteratur auch in der zweiten Hälfte unſeres Jahrhunderts aufrecht erhalten. Am kräftigſten und eigenartigſten entwickelt, oft aber auch bis zu unverſtändlicher Dunkelheit gedrängt, finden wir ihn bei Robert Browning. Solche Kraft wie Browning war Shelley freilich nicht gegeben. Er verſtand ſie gar nicht. Michelangelo erſcheint ihm brutal, maßlos, ohne jedes Schönheitsgefühl; der Moſes verzerrt, weit entfernt von allem, was natürlich und majeſtätiſch iſt; das jüngſte Gericht „ein Titus Andronicus der Malerei, aber nicht von Shakeſpeare!“ Es iſt, als ob ein Schmetterling kritiſierend um einen Löwen flattern würde.

Vom Augenblick an, wo der „Prometheus“ erſchien, im Jahre 1820, hatte Shelley gleichſam ſich ſelbſt gefunden. Was er ſeither ſchrieb, iſt von Anmut und Schönheit durchflutet. Es waren ihm nur mehr zwei Jahre gegönnt. Er lebte mit ſeiner Familie abwechſelnd in Piſa, Neapel, Florenz und Livorno; er war oft körperlich leidend, aber im ganzen vielleicht „glücklich“ mit ſeiner Frau und ſeinen Arbeiten, der heiteren Luft, den Waſſerfällen, dem Meer, das er leidenſchaftlich liebte und dem er zuletzt erlag. Ein Unglück verfolgte ihn: von den vier Kindern, die Mary im gebar, ſtarben drei im früheſten Alter, teils weil ſie zu zart waren, teils weil ſie Krankheiten des italieniſchen Klimas nicht ertrugen. Und auch ſeine Ehe mit Mary war nicht ganz ohne Schatten. Die Frau ertrug die Verfolgung und die Ausgeſchloſſenheit nicht.

Er verkehrte mit Lord Byron und einigen wenigen anderen Engländern. In der Heimat donnerten die Presse und die „Dichter" der Seeschule gegen ihn als einen „Sataniker" und „Atheisten". Vom „Prometheus", diesem in tausend Lichtern funkelnden Kristalle poesiegewordener Güte und Menschenliebe, schrieb ein Kritiker in „Blackwoods Magazine": „daß es unmöglich sei, ein pestilentialischeres Gemisch von Gotteslästerung, Empörungsgeist und Sinnlichkeit zu finden". Seine Werke wurden fast gar nicht gelesen; erst lange nach seinem Tode begann sein Ruhm. Der beständige Mißerfolg kränkte ihn manchmal tief, aber sein Schaffen focht es nicht an. Er lebte wie in einer höheren Atmosphäre, eine reine geniehafte, fast verklärte Jünglingsgestalt, seine letzte Zeit war, soweit man über Menschen etwas weiß oder vermuten darf, fast eine selige.

Sein Ende war schrecklich und geheimnisvoll. Allezeit war er von Halluzinationen so lebhafter Art verfolgt gewesen, daß er von Raubanfällen und geheimnisvollen Besuchen erzählte, die heute noch Zweifel lassen, ob sie unaufgeklärte Erlebnisse oder Wahnvorstellungen waren. Nun aber schien das Unheimliche sich zu drängen. Man sah ihn, wo er nicht war, und wunderte sich; am Abend auf der Terrasse sitzend, sah er plötzlich, zweimal, Byron und Claires jüngst verstorbene Tochter Allegra aus dem Wasser auftauchen, freudig in die Hände klatschen und ihm winken. In der Nacht darauf wurden alle durch Schreie erweckt und fanden Shelley schreckensstarr im Speisezimmer: eine verhüllte Gestalt war ihm erschienen,

hätte ihm ein Zeichen gemacht, aufzustehen und ihr zu folgen, und als sie den Mantel auseinandergeschlagen, sah er, daß die Gestalt seine eigene war. Die Erscheinung sagte: „Siete soddisfatto“ und verschwand. Er hatte sich einen langgehegten Wunsch erfüllt und eine Yacht bauen lassen, die er „Ariel“ und später „Don Juan“ nannte, und die nebst der Lord Byrons, dem „Bolivar“, bei Livorno vor Anker lag. Montag den 8 Juli, nachmittags, segelten Shelley, Williams und ein Knabe namens Vivian von Livorno ab. Die See lag in Glut; bald aber kam Nebel herauf und verhüllte das Boot. Trelawny, der sich auf dem „Bolivar“ befand und in die Kajüte gegangen war, wurde um halb 7 Uhr durch einen plötzlichen Lärm geweckt. „Die See war wie Blei und mit Schaum bedeckt: so träge war das Wasser, daß die schweren Gewittertropfen von seiner undurchdringlichen Oberfläche zurückspritzten, und der Wind, der über sie hinblies, nicht einmal eine ölige Woge über sie zog. Endlich kam der Sturm, kurz aber von furchtbarer Heftigkeit. Nach ungefähr zwanzig Minuten war der Blick auf die See wieder klar, aber kein Zeichen des ‚Ariel‘ war zu sehen.“ Mehr als fünf Tage dauerte die entsetzliche Ungewißheit, dann wurden die Leichen ans Land gespült.[1])

[1]) Später lief ein bisher weder bewiesenes, noch widerlegtes Gerücht, daß Schiffer, die Lord Byron und seine Schätze auf der Yacht vermuteten, sie absichtlich im Nebel angerannt und zum Sinken gebracht, um sie nachher zu berauben. Es sollen Geständnisse darüber gemacht worden sein, und die Yacht hatte ein unerklärliches Leck. Trotzdem mag die Sache eine Fabel sein.

Lord Byron ließ Shelleys Leib verbrennen, das Herz, das Trelawny aus den Flammen riß, wurde zu Rom beigesetzt. Der Grabstein trägt die Inschrift:

Percy Bysshe Shelley
cor cordium
natus IV. Aug. 1792
obiit VIII. Juli 1882.

dann mit seinen eigenen Worten:

Nothing of him that doeth fade
But doeth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

auf deutsch:

Nichts von ihm, das könnte schwinden,
Einen Wechsel muß es leiden,
Reich und seltsam neu sich finden!

Sein letztes Werk war ein Gedicht: „Der Triumph des Lebens" gewesen, das bei der Zeile „Then, what is life! I cried" abbricht.

Londoner Theater

I.

Daß das Theater in England nicht jene zentrale Bedeutung im geiſtigen und literariſchen Leben der Nation beſitzt, die es bei uns in der klaſſiſchen Zeit gewann und zum Teil noch immer behauptet, iſt bekannt. Eine intenſive Bewegung, die Bühne zu einer nationalen künſtleriſchen Inſtitution zu erheben, wie Leſſing und Goethe ſie bei uns einleiteten, hat es hier nie gegeben. Keines der vierundfünfzig Theater Londons (die ungezählten Variététheater ſind da nicht mitgerechnet) prätendiert mehr als ein ſchauſpieleriſches Geſchäftsunternehmen zu ſein, keines iſt mit jenen hochſtrebenden literariſchen Abſichten gegründet, die bei uns zum mindeſten vorgegeben werden und deren Verwirklichung ja oft genug ernſtlich verſucht und zum Teil erreicht wird. Die wie überall meiſt törichten und verſtändnisloſen Verbote der Zenſur regen das ſonſt gegen jeden behördlichen Eingriff ſo empfindliche Volk nicht auf. Das Verbot der „Monna Vanna“ hatte zwar eine Interpellation im Parlament zur Folge, aber der Miniſter antwortete nur, „er ſehe ſich in keiner Weiſe zu einem Einſchreiten in der Sache veranlaßt,“

und der Fall war erledigt. Preſſe und Publikum nahmen ein ſehr geringes Intereſſe daran. Bernhard Shaw hat dies in einem vor wenigen Jahren veröffentlichten Aufſatz über das engliſche Theater damit erklärt, daß das Intereſſe der großen Mehrzahl in den bürgerlichen Klaſſen Englands durch Politik, Religion und Sport abſorbiert werde: damit ſind ihre freien Stunden ausgefüllt. Das leidenſchaftliche artiſtiſche Intereſſe der romaniſchen Völker für die Bühne, wie die ernſte Sorge um das Theater als einen weſentlichen Beſtandteil unſerer geiſtigen Kultur, die bei uns in intellektuellen Kreiſen jedem anerzogen wird, fehlen hier in gleicher Weiſe. Das Theater iſt mehr als anderswo ein bloßes Vergnügungslokal, in dem mehr oder minder unwahrſcheinliche — aber oft recht gut geſpielte — Luſtſpiele und Singſpiele das Feld beherrſchen. Über die reinen Senſations- und Ausſtattungsſtücke, in denen der Dialog, die Charaktere, ja ſelbſt der Humor Nebenſache ſind und Autoren und Bühnen nur in haarſträubenden Situationen und unmöglich erſcheinenden Kunſtſtücken der Maſchinerie wetteifern, iſt hier und auf dem Kontinent genug geſpottet worden. Der Durchſchnittsengländer ſucht Senſationen — groteske Komik und alles Unerhörte ſchafft Erfolg. In Liverpool wurde in dieſem Sommer ein Stück geſpielt, deſſen Hauptattraktion darin beſtand, daß allabendlich die koſtbare Einrichtung eines eleganten Zimmers von einem Wütenden Stück für Stück demoliert und kurz und klein geſchlagen wird.

Das hindert natürlich nicht, daß in der rieſigen Stadt,

die einen Markt für alles hat und die ſo viele geiſtige Welten vereinigt, auch die ernſteſten Stücke gelegentlich aufgeführt werden und ganz vortreffliche künſtleriſche Darſtellungen zu finden ſind, Darſtellungen, die um ſo vollkommener ſind, als man in London auf das bei uns in Wien meiſt ſo ſehr vernachläſſigte Zuſammenſpiel einen großen Wert legt, und zu dieſem Zweck häufig aus dem Perſonal der verſchiedenſten Theater eine für irgend ein Stück beſonders geeignete Gruppe zuſammenſtellt. Solche Arrangements ſind, ſo viel ich weiß, bei uns nicht üblich und vielleicht nur hier, wo die Zahl der Theater eine ſo große iſt, möglich. So wurde jetzt ſeit Monaten Abend für Abend im „Her Majeſtys Theatre" im Haymarket eine ausgezeichnete Aufführung der „Luſtigen Weiber von Windſor" von einer ſolcher Art zuſammengeſtellten Truppe veranſtaltet. Im Mai und Juni war das Haus auf drei bis vier Wochen voraus ausverkauft, und noch jetzt muß man ſich für beſſere Sitze vormerken.

Jede Rolle iſt gut beſetzt. Der Falſtaff Beerbohm Trees iſt zwar nichts außerordentliches, aber er iſt gut. Er ſpielt den fetten, fröhlichen und begehrlichen Ritter in einer vorzüglichen Maske und ſehr glaubhaft, wenn auch ohne erſchütternden Humor. Man darf allerdings nicht vergeſſen, daß der Falſtaff der „Luſtigen Weiber von Windſor" keineswegs der großartige Sir John der Königsdramen iſt, ſondern ein viel ſchalerer und unbedeutenderer Patron. Die vielen kleinen Chargen in dem Stück, der franzöſiſche Doktor, der Pfarrer, der Richter, der dämliche Junker, die drei Zechgenoſſen des Ritters

werden wie überall ein wenig ins Burleske übertrieben, aber gut gespielt; selbst der kleine Page, der Falstaff begleitet — diesmal kein Mädchen, sondern ein zierlicher kleiner Junge Master Vivyan Thomas — macht seine Sache vorzüglich; der lustige Wirt (Lionel Brough), die beiden Ehemänner, der eifersüchtige Ford und der friedliche Page, Fords Frau, Pages Tochter — so unbedeutend zum Teil ihre Rollen sind — sie stören keinen Augenblick, weil sie so gut als irgend möglich gegeben werden. Aber die Meisterrolle ist die Miß Ellen Terrys als Mistreß Page. Eine von Leben und gesunder Heiterkeit strahlende brave Frau, schon fast eine Matrone und doch noch ihrer stattlichen Schönheit bewußt, ihrer eigenen Würde, sowie des Vertrauens ihres Mannes gewiß, macht sie sich mit dem überlegensten Humor über die beiden törichten Männer, den unverschämten, dicken Verehrer und den eifersüchtigen Mann der Freundin lustig — die Rolle konnte nicht besser aufgefaßt und dargestellt werden. Selbst in einer gewissen beabsichtigten Derbheit der stattlichen Bürgersfrau des fünfzehnten Jahrhunderts offenbarte sich das feinste Spiel, und das Publikum verstand es zu würdigen: das Stück weist ihr keine besonderen Effekte zu, aber bei jedem Auftreten brachte sie so viel Humor und Wärme auf die Bühne, daß Beifallsstürme sie begleiteten. Die Ausstattung spielt — wie hier immer — ihre Rolle, und die Wald- und Maskenszene in der Mondnacht des letzten Aktes ist in Farben und Beleuchtung, Wahrheit der Landschaft und Lieblichkeit der Tänze mit solchem Geschmack inszeniert, daß man den

balletartigen Schluß als eine wirklich künſtleriſche Leiſtung anerkennen muß.

Es iſt ein ziemlicher Sprung von Her Majeſtys Theatre in Weſtminſter zum Royal Camden Theatre in Camden Town, aber wer die Bedeutung des Theaters für das Volk hier kennen lernen will, muß in die Vorſtadt oder ins Eaſt-End gehen. Er wird etwas ſehr Eigentümliches beobachten können. Ich hatte ſchon davon gehört, aber was ich ſah, übertraf alle Erwartungen. Nicht die Operette, die in Wien charakteriſtiſch iſt, ſondern was ſie „Melodrama" nennen, iſt hier das eigentliche Volksſtück. Das Royal Camden iſt kein elegantes Theater; ein mehr oder minder kleinbürgerliches Publikum nimmt ſelbſt die beſten Sitze ein; Arbeiter, Lehrmädchen, Näherinnen füllen die Galerien und das Parterre. Man gab „Alone in London", einen dramatiſierten Kolportageroman mit dem üblichen ſchwarzen Böſewicht, dem verfolgten unſchuldigen Weib, dem fauſtkräftigen edlen Retter uſw. Die Komplikation der Handlung iſt über alle Maßen unwahrſcheinlich, das Milieu, die einzelnen Situationen nicht ohne Witz und Realismus, die Nebenfiguren zum Teil vortrefflich. Aber nicht das Stück, das mit Ausnahme der überpathetiſchen Hauptfigur ganz gut geſpielt wird, iſt hier das Intereſſante, ſondern das Publikum. Es nimmt dermaßen Anteil, daß man vor den Entrüſtungs- oder Beifallskundgebungen der Galerie ſehr oft dem Spiel nicht mehr folgen kann. Dieſe Kundgebungen aber gelten nie der Kunſt des Schauſpielers, ſondern lediglich den Vorgängen des Stückes. Es iſt ein ganz

und gar moraliſches Intereſſe; der Beifall bricht ſtürmiſch aus, wenn irgend ein moraliſcher Gemeinplatz pathetiſch ausgeſprochen wird, wenn der arme Bettelknabe ſeinen letzten Groſchen für die ärmere Frau hergibt, wenn der edle, reiche Bankier in der froſtigen Winternacht ſeinen ſeidenen Schal abnimmt und dem armen Kinde um den Hals legt, wenn der wackere Retter in die wütenden Wogen der Themſe ſpringt und die verlorene Frau herauszieht, und insbeſondere wenn er ſeine furchtbare Fauſt dem Böſewicht zu fühlen gibt. Dem aber drohen ebenſoviel hilfsbereite, entrüſtete Fäuſte im Publikum, er kann die Bühne nicht betreten, ohne Wut oder Spott hervorzurufen — im East-End ſoll er manchmal ſeines Lebens nicht ſicher ſein. Wenn er ſich verſtellt und Edelmut heuchelt, geht ein Hohngelächter durch das ganze Haus, wenn er Böſes tut, folgen ihm Drohworte und Flüche von der Galerie: ein junges Mädchen in der Reihe hinter mir ſah mit ganz bleichem Geſicht zu und ſo oft er ſeine Frau mißhandelte, preßte ſie ein „you beast! you brute!“ durch die Zähne. Viele Frauen weinen, alle ſitzen in äußerſter Spannung, Erwartung in jeder Miene, und wenn der Schurke ahnungslos ſelbſt die Laterne vom Fenſter nimmt — das verabredete Zeichen für den Retter — geht ein Jauchzen durch den ganzen Zuſchauerraum. Man kann ſich nichts Ergötzlicheres denken.

Dieſe außerordentliche Naivität iſt einer der charakteriſtiſchen Züge des engliſchen Volkes. Es iſt ſehr verſchieden von anderen Völkern und ich glaube, nicht leicht zu verſtehen in ſeinen Vorzügen und ſeinen Fehlern, in

ſeiner Zurückhaltung und in ſeinem Trotz, in ſeiner Kraft und in ſeinen Beſchränktheiten. Einer der leidenſchaftlichſten Proboers, der den Transvaalkrieg für ein Unrecht und Unglück hielt, und eine ganze Anzahl von Publikationen gegen die Regierung und den Krieg gerichtet hat, ſagte mir mitten in ſeiner Entrüſtung: „Man muß unſerem Volke ſeine naive Unwiſſenheit zugute halten: ſie ſind alle ganz und gar überzeugt, daß man in Südafrika nur aus Mut und Edelmut für eine herrliche Sache gegen einen verſtockten Feind Krieg geführt hat.“ So zeigt ſich die Naivität auch im Theater; jenes artiſtiſche „über dem Spiel ſtehen“, das man in romaniſchen Ländern im Volk beobachten kann, gibt es hier nicht. Kultivierte Engländer ſprechen dann gelegentlich ihre Freude über den „geſunden moraliſchen Sinn“ ihres Volkes aus. Ob ſie recht haben? Ob es nicht eher eine Art moraliſchen Branntweins iſt, den das Volk in den wüſten Situationen und unwahren Antitheſen dieſer Stücke vorgeſetzt bekommt, die weder mit Kunſt noch mit Sittlichkeit etwas zu tun haben? Hier rächt ſich die Vernachläſſigung des Theaters: es kann kein dankbareres Publikum geben, und kein beſſeres Mittel zu ſeiner Erhebung, als die Bühne; aber dieſes Mittel wird hier, wo ſo viel getan wird, ganz außer acht gelaſſen und lediglich einer wüſten Aufregung dienſtbar gemacht.

II.

In großen Städten können arme Leute, die über genug Phantaſie verfügen, ſich die Illuſion einer Weltreiſe ver-

ſchaffen, indem ſie ein Panorama beſuchen. Wer gegenwärtig in London einer Vorſtellung in His Majeſtys Theatre beiwohnt, kann ſich die Illuſion einer Romreiſe gönnen. Er ſieht die herrlichſten Ausblicke auf die Peterskirche, auf den Tiber vom Kaſtell St. Angelo, auf die verſchiedenſten Plätze Roms in klarer italieniſcher Luft; Dekorationen, die ſo vortrefflich gemalt ſind, daß, wenn man nicht das verräteriſche Glas zum Auge hebt, die Illuſion einen Augenblick möglich wird. Und dieſe Szenen ſind belebt, römiſches Volk und elegante römiſche Geſellſchaft, Offiziere und Soldaten jeder Waffengattung, Cavallegieri, Berſaglieri, Carabinieri, Miniſter und Geſandte in Uniformen bewegen ſich vor uns; ja Dinge, die man auch in Rom nicht ſo leicht zu ſehen bekommt: die vatikaniſchen Gärten, den heiligen Vater ſelbſt, mit ſeinem farbenglänzenden Gefolge, Kardinäle, Monſignori, Kammerherren, Nobelgarden, Schweizergarden, Audienzen mit Handkuß und Fußkuß — kurz, was man zu ſehen nur immer wünſchen mag; das ganze die Szenerie für ein Stück eines berühmten engliſchen Autors: „The eternal City“ von Mr. Hall Caine. Und es ſtört die Illuſion nicht wenig, daß die Leute nicht italieniſch, ſondern — ein ſehr pathetiſches — Engliſch ſprechen. Das Stück hat der Autor aus ſeinem gleichbenannten Roman, der vor mehr als einem Jahr Aufſehen erregte, herausgeſchnitzt.

Es kann nicht verwundern, daß Dichter, die Rom geſehen und in Rom gelebt, die tiefe Luſt empfinden, es zum Schauplatz ihrer Viſionen zu wählen; daß ſie ihre Ge-

ſtalten und Ereigniſſe gerne im Schatten jener ungeheueren Eindrücke und auf jener merkwürdigſten Stelle der Erde entrollen, und die ganze Gewalt der Stimmung, die von ihr ausſtrahlt und ſie umhüllt, wie ein leuchtender Nebel, ſich zunutze machen wollen. Ja, ſie kommen faſt unwillkührlich dahin, die ewige Stadt ſelbſt zu ihrem eigentlichen Thema, zu ihrer wahren Heldin zu machen und die kleinen Menſchengeſtalten, die darin leben, werden untergeordnete Motive in dem gewaltigen Muſikwerk, das „Rom“ heißt. Wir haben Rom in d'Annunzios „Piacere“, wenn auch nur als Hintergrund, ſo doch mit der ganzen Macht der Stimmung und der maleriſchen Kraft ſeiner herrlichen Sprache gezeichnet, in italieniſcher Glut und Farbenpracht, die geeignete Szene für die Tragödie eines äſthetiſchen und üppigen Nobile der modernen Geſellſchaft Roms. Ganz anders iſt Zolas „Rome“. Die Weltprobleme, die in Rom ſo oft und ſo lange ihren Mittelpunkt gefunden, Staat und Kirche, das moderne Italien und die ſoziale Frage ſind das Thema ſeines Buches und mit unvergleichlicher Kunſt der Konzentration zu einem gewaltigen und monumentalen Werk gegoſſen. Niemand, der das Buch geleſen, wird ſeine düſteren Bilder vergeſſen, den finſteren Palaſt des alten Kardinals, des Fürſten Boccanera, der ſo ſympathiſch und vornehm in ſeiner unbeugſamen, konzeſſionsloſen, ſtarren Kirchlichkeit erſcheint; die erſchreckenden Feſte des modernen Rom, die unausgebauten, von zerlumpten Proletariern bewohnten Straßen, das Rom der Spekulanten; Frascati und die Campagna, das glühende Leben von Intrigen,

Luſt und Qual inmitten uralter Paläſte und moderner Zinshäuſer. Mit der ganzen Wucht des verſtorbenen Rieſen ſind die Gebäude getürmt, und wir folgen dem armen kindlichen Abbé, deſſen Schickſal der Faden durch das Labyrinth iſt, auf ſeinem Weg der Enttäuſchungen, durch die Geſellſchaften, die Kollegien, durch das Geflüſter der Geiſtlichen, bis in den gewaltigen, weißen, feſtungsartigen Palaſt hinter der Peterskirche, durch die vatikaniſchen Gänge bis zur letzten Erſcheinung des Papſtes, deſſen klare, harte, ſtahlſcharfe Worte ewiger Herrſchaft ſeinen idealiſtiſchen Traum vernichten. Wir hören die Worte hallen in dem nächtlichen Raum, ſie hallen in unſerem Ohr nach — und das Rieſenbild iſt geſchloſſen: der unverſöhnliche Zwieſpalt der Prinzipien Mittelalter und Neuzeit, beider mit all ihren Herrlichkeiten, ihren Sümpfen und Verzweiflungen, iſt uns noch einmal klar . . . Rom und ſeine Tragödie, ſeine Größe, ſein Fall und ſeine fraglichen Verſprechen. Ob die Einzelheiten ſtimmen, das iſt ſehr gleichgültig, die künſtleriſche Wahrheit des Ganzen iſt unwiderſtehlich, der Flammenblick eines großen Dichters hat das Werk geſchaffen.

Wir möchten noch ein viel geringeres Buch, Paul Bourgets „Cosmopolis" erwähnen, das uns wieder ein anderes Rom, das Rom der Fremden, der internationalen Menge vorführt, die dort zuſammenſtrömt — übrigens einer der ſchwächeren Romane Bourgets. Der Engländer kam zuletzt. Hall Caine iſt ohne Zweifel ein intereſſanter und moderner engliſcher Schriftſteller; er wagt Probleme, Schilderungen und pſychologiſche Analyſen, die der üb-

liche engliſche Roman nicht kannte; er iſt ein glänzender Erzähler, ein Meiſter des Dialogs — aber er verdirbt ſeine Bücher gelegentlich durch irgend eine grobe Unwahrſcheinlichkeit, die die Löſung herbeiführen muß, und durch theatraliſche Schlüſſe, plumpe Schlußeffekte ſchlechteſter engliſcher Tradition, wie ſie nur ein grobnerviges, künſtleriſch unerzogenes Publikum vertragen kann. Sein vorletzter Roman „Der Chriſt" iſt ein Buch, das nicht leicht abzutun iſt: mit außerordentlicher Plaſtik iſt der Konflikt zweier ſtarker liebender Menſchen geſchildert, eines Mannes, den die Qualen der Zeit und die Kämpfe ſeiner Seele zu einer inbrünſtigen, ſuchenden, ſtrengen Religioſität zwingen und zuletzt zum ſozial-chriſtlichen Agitator machen, und eines ebenſo ſtarken, ſchönen, ganz und gar künſtleriſch äſthetiſch veranlagten Weibes; mit größter Kühnheit iſt der tiefe Zuſamenhang der religiöſen Qualen und Kämpfe des Mannes mit ſeiner Liebe, die Transformation ſexueller Wallungen in pſychiſch-geiſtige Phänomene angedeutet; die großen Fragen des Tages, das Leben des modernen Londons ſind mit Kunſt hineinverwoben — aber nachdem wir dem Dichter durch die Phaſen von Verirrung und Inbrunſt gefolgt, nachdem er uns klar empfinden laſſen, wie töricht dieſer Mann daran tut, die Seele des Weibes, das er liebt, vergewaltigen zu wollen und ihr das zu verbieten, was ihr Beruf iſt, die Kunſt und den Glanz des vollen Lebens — nachdem er uns in einer prachtvollen Szene gezeigt, wie eine einzige Liebkoſung, eine Entflammung der Sinne den bis zum Wahnſinn geſteigerten und gereizten Mann umſtürzt und

in ſelige Liebesglut verſinken und neu aufleben läßt . . . nach alledem köpft der Verfaſſer auf einmal ſein Werk, läßt den Mann vom Pöbel erſchlagen, die Frau ihn am Totenbett heiraten . . . dann zur Erinnerung an ihn ein frommes Inſtitut gründen und leiten! Um der einen melodramatiſchen Szene am Sterbebett willen wird der ganze Roman verdorben und ihm jeder Sinn genommen. Wäre dieſer Schluß nicht, es wäre ein ſehr bedeutſames Buch. Von ſolcher Höhe machte Hall Caine einen tiefen Schritt hinab, als er die „Ewige Stadt" ſchrieb. Hier iſt alles Mache und Senſation. Der Roman ſpielt „in der Zukunft": Donna Roma Volonna iſt Mündel, Freundin, Maitreſſe eines allmächtigen Miniſters, Baron Bonelli, des beliebten rückſichtsloſen Gewaltmenſchen, der jenſeits von Gut und Böſe ſteht. Sie iſt das Kind eines römiſchen Fürſten, der als revolutionärer Anarchiſt in der Verbannung in London lebte und ſtarb. Ein ſozialiſtiſch-anarchiſtiſcher Abgeordneter, David Roſſi, Volkstribun und Schwärmer für eine chriſtlich-ſoziale Republik, der unverſöhnlichſte und gefährlichſte Gegner des Miniſters, ſpielt in einer Rede auf die Korruption in deſſen Hauſe an. Donna Roma beſchließt ſich zu rächen, ihn zu verderben, ihn in ſich verliebt zu machen, ihm das Geheimnis ſeiner Herkunft zu entlocken; ſie beſucht ihn in ſeiner Wohnung und entdeckt, daß er ihr verloren geglaubter Pflegebruder iſt. Sie verlieben ſich in einander. Es folgt ein kompliziertes und unnatürliches Intrigenſpiel zwiſchen Roma und dem Miniſter, der Roſſi verderben will, während ſie ihn nunmehr ſchützt. Bei einer

ſozialiſtiſchen Verſammlung wird aufs Volk geſchoſſen; Roſſi, der verhaftet werden ſoll, entkommt in Romas Haus — ſie heiratet ihn heimlich, ohne ihm zu ſagen, daß ſie die Geliebte des Miniſters war. Er entflieht; in großen Gewiſſensqualen vertraut ſich Roma, obwohl konfeſſionslos, einem Kapuziner an, der ſelbſtverſtändlich Beichtvater des Papſtes iſt; überflüſſiger Weiſe erzählt ſie auch Roſſis Pläne, der Kapuziner erzählt alles dem Papſt — da ſie konfeſſionslos iſt, gibt es keine Beichte und kein Beichtgeheimnis — der Papſt läßt den Miniſter vor dem Komplott warnen, der Miniſter verſpricht Gnade für Roſſi, wenn Roma ſein Geheimnis — ſeine Identität mit einem verurteilten Anarchiſten — verrät, der Papſt heißt ſie es verraten. Roſſi wird bei ſeiner Rückkehr verhaftet, entkommt in Romas Haus, findet den Miniſter bei ihr, den ſie eben erſchießen will, erfährt, daß ſie ihn verraten und zugleich auch ihre Vergangenheit, prügelt ſich mit dem Miniſter, den dabei der Stern des Annunciaten-Ordens, der das Ziel ſeines Lebens geweſen, ins Auge ſticht und eine tödliche Gehirnblutung herbeiführt (!) Roſſi flieht in den Vatikan, Roma nimmt den Mord auf ſich, ſoll gehängt werden, der Papſt entdeckt, daß Roſſi ſein Sohn iſt — der König in Todesängſten vor einem anarchiſtiſchen Komplott beſucht den Papſt, der Papſt iſt ein ehrlicher Sozialiſt und macht großen Eindruck auf den König, Revolution droht, der König dankt ab. Italien wird Republik, Roma ſtirbt. Im Stück dankt der König nicht ab, ſondern ernennt Roſſi zum Nachfolger des Miniſters, und Roma wird Roſſis brave Frau.

Dieſe Darſtellung iſt natürlich ungerecht. Hall Caine iſt ein guter Erzähler, der Roman enthält ganz vortreffliche Szenen, Dialoge, Briefe und andere Details. Die groteske Unmöglichkeit des Inhalts wird dadurch nicht aufgehoben. Das Stück oder der Roman ſpielt nun allerdings in der „Zukunft“ — leider in einer gänzlich unglaubhaften Zukunft, und mit viel zu vielen Anklängen an eine wohlbekannte Gegenwart. Ob ein Dichter Urzeit, Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, Himmel oder Erde zu ſeinem Schauplatz wählt, er muß uns bezwingen, er muß die richtige Perſpektive finden, in der die Götter Walhallas ſo lebendig und glaubhaft werden, wie die Menſchen der Straße. Wie der Frau des Brahmanen muß die zerfließende Welle ſich ihm „herrlich zur kriſtallenen Kugel ballen“.

Und hier müſſen wir eines andern ſozialpolitiſchen Stückes denken, das gleichfalls in Rom und gleichfalls in einem utopiſchen Rom der Zukunft ſpielt, der „Gloria“ d'Annunzios. Sehr auffällig erinnert der Stoff Hall Caines an dieſes Stück. Hier wie dort haben wir den gewaltigen unbeugſamen Miniſter — Ceſare Bronte — ſeinen beredten demagogiſchen Gegner, das Weib, das vom Miniſter zu dieſem übergeht, und die — in der „Gloria“ ſozial-agrariſche — Revolution. Nichts liegt mir ferner als an ein Plagiat zu denken. Das Plagiatſuchen iſt das Kennzeichen des verſtändnisloſen Kritikers, der nicht ahnt, wie wenig wichtig der Stoff, wie die Darſtellung alles iſt. Hätte Hall Caine ſeinen Stoff in der Tat von d'Annunzio entlehnt, es wäre gar nichts da-

wider einzuwenden, wenn er nur etwas Ordentliches daraus gemacht hätte. Aber ebenso leicht möglich ist, daß in beiden Dichtern der Widerschein der Zeit Crispis und Pellour', der stürmischen Szenen im Parlament, der Aufstände in Sizilien und Mailand, der Kriegsgerichte, der anarchistischen Komplotte und der sozialistischen Bewegung, kurz die Tagesgeschichte der Leiden und Entwicklungskämpfe Italiens sich zu ähnlichen Werken verdichtet hat. Ähnlich! Welch eine Beleidigung d'Annunzios! Dramatisch ist sein Stück ganz verfehlt, aber welche Poesie der Sprache, was für eine weltferne Gestaltung großer Ereignisse ist in seinem Drama! Wie keusch ist seine Kunst neben dem Spektakel Hall Caines!

Denken wir an die düstere Größe von Zolas „Rome", so wird der Roman Hall Caines zu einer lächerlichen Karikatur. Alles darin ist nicht nur unwahr, sondern auch kindisch unwahrscheinlich. Wir haben einen unmöglichen Papst, der Premierminister ist eine böse Puppe, der Sozialist ein pathetischer Romanheld, der wunderbar reitet, schießt und unnatürlich edel ist — wir haben zwischen beiden ein unmögliches Weib und lauter unmögliche Situationen. Zola schaut eine Welt, in der charakteristische Menschengestalten sich organisch bewegen, in all den mannigfachen Verbindungen und Gegensätzen des Lebens; eine traurige Liebesgeschichte zieht sich wie ein Blütengewinde um die uralten, majestätischen, grauen Ruinen der ewigen Stadt, und wie immer bei Zola ist diese Liebesepisode eine symbolische Efflureszenz des großen Stückes Leben, das er dargestellt hat. Bei Hall

Caine müſſen weltbedeutende Geſtalten und Inſtitutionen, Kirche und Staat, die ſoziale Frage und ihre Kataſtrophen einer alltäglichen Roman- und Liebesgeſchichte zur Staffage dienen. Daran ſcheitern die Wahrheit und der Ernſt, das vernichtet den künſtleriſchen Wert des ganzen Werkes. Und was im Roman verſtimmt, das wird zur hellen Schamloſigkeit und ärgerlichen Indezenz auf der Bühne. Nicht nur, daß das Stück, wie die meiſten aus Romanen herausgearbeiteten Stücke, der Konzentration und Einheitlichkeit entbehrt, und zu einer Reihe von Szenen entartet, nicht nur, daß die Unwahrſcheinlichkeiten ſich ſteigern — die Hohlheit des Ganzen wird auf der Bühne grell fühlbar, und das klägliche Spektakelſtück tritt aus den Hüllen, mit denen Hall Caines Talent es im Roman umkleidet, in trauriger Nacktheit hervor. Es gibt nichts, was in dieſen drei Stunden nicht auf der Bühne verſucht würde: Dekorationseffekte jeder Art, Muſik von Mascagni, Chorgeſang zu allen paſſenden nnd unpaſſenden Gelegenheiten, Uniformen jeder Art, Kriegsgerichte, Kerkerſzenen, Volksverſammlungen, Selbſtmorde; da wird ſpioniert, arretiert, geſchoſſen, werden Kinder umgebracht, Statuen zertrümmert, wird telephoniert und telegraphiert; jeder plumpe Effekt, den es im Bühnenrepertorium gibt, kommt auf die Szene. Und ſo erſcheint es als eine helle Schamloſigkeit, daß zur Verſtärkung dieſer Mittelchen auch die ernſten Weltprobleme unſerer Zeit aufgerollt werden, und als eine ärgerliche Indezenz, daß der Papſt auf die Szene kommt, um eine nicht ſehr ſaubere Liebesintrige zu enthüllen. Ich rede nicht da-

von, daß damit eine Geſtalt auf die Szene gebracht wird, die für Millionen von Menſchen die höchſte iſt, die ſie kennen, ich rede nur von dem gewaltigen Symbol, das entwürdigt wird. Geſchähe es in ernſter künſtleriſcher Abſicht, es wäre erlaubt und berechtigt, geſchähe es mit feindſeligem Spott, man könnte es erklären, aber dieſer Papſt, der im ganzen feierlichen vatikaniſchen Pomp auf die Szene gebracht wird, um ſeinen verlorenen Sohn zu finden, ihn ſentimental zu bitten, daß er dem Vater verzeihe und die Hand drücke, und ihm dann zu einer Frau zu verhelfen — das iſt einfach unwürdig. Rechnet man zu alledem noch ein unerträglich pathetiſches Spiel, eine falſche Deklamation, die jeden Satz verdirbt, der geſprochen wird, und jede Natürlichkeit aus dem Dialog verbannt, ſo mag man denken, welch eine Folter es für einen einigermaßen künſtleriſch empfindenden Menſchen iſt, das Stück bis ans Ende anzuſehen — oder vielmehr anzuhören. Denn als lebende Bilder ohne Worte wäre es ganz ſchön zu ſehen. Auch die Darſtellerin der Donna Roma, Miß Conſtance Collier, iſt ſchön und ihre Toiletten ſind unvergleichlich; ſie hat ſich eine Roſſetti-Figur zurecht gemacht, und trägt die entſprechenden flutenden Kleider, in violett, in grün, in mauve, in goldoliv. Nur, wenn ſie den Mund öffnet, verzweifelt man. Ein einziger Schauſpieler in dieſem Stück ſpielt ganz vorzüglich: Lionel Brough in einer Charge als Volksmann. Und im Enſemble fiel mir auf, was auf Wiener Theatern ſtets vermißt wird: das Stück beginnt mit einer großen Geſellſchaft im Hauſe des Baron Bonelli, und jeder einzelne in dieſer Geſellſchaft bewegt und be-

nimmt ſich, wie man ſich eben in Geſellſchaft bewegt und benimmt, ſpricht, geht, kokettiert, ſieht ein Bild oder Buch an, nimmt jemanden beiſeite; das ganze Bild iſt natürlich, während bei uns in ſolchen Fällen ſteif geſtanden oder hölzern auf- und abgegangen wird. Aber die Hauptdarſteller ſind unerträglich, Beerbohm Tree als Baron Bonelli, ebenſo wie Robert Taber als David Roſſi. Dabei ſind es, wie aus einzelnen Geſten und Einfällen hervorgeht, keineswegs Leute ohne Talent, ſie ſcheinen nur eine ſchlechte Tradition zu haben. Wie iſt es nun zu erklären, daß in dieſem Lande, in deſſen Leben, ſolch ein Stil herrſcht, in deſſen beſſeren Kreiſen ſo viel mehr künſtleriſches Gefühl zu finden iſt, als in denen irgend eines andern, ſolch ein Theater möglich bleibt? Was iſt die Schuld, daß ein Autor von der Bedeutung Hall Caines ſich ſo preisgeben kann, und daß ſolche Stücke nicht ausgeziſcht werden?

London 1902.

von, daß damit eine Geſtalt auf die Szene gebracht wird, die für Millionen von Menſchen die höchſte iſt, die ſie kennen, ich rede nur von dem gewaltigen Symbol, das entwürdigt wird. Geſchähe es in ernſter künſtleriſcher Abſicht, es wäre erlaubt und berechtigt, geſchähe es mit feindſeligem Spott, man könnte es erklären, aber dieſer Papſt, der im ganzen feierlichen vatikaniſchen Pomp auf die Szene gebracht wird, um ſeinen verlorenen Sohn zu finden, ihn ſentimental zu bitten, daß er dem Vater verzeihe und die Hand drücke, und ihm dann zu einer Frau zu verhelfen — das iſt einfach unwürdig. Rechnet man zu alledem noch ein unerträglich pathetiſches Spiel, eine falſche Deklamation, die jeden Satz verdirbt, der geſprochen wird, und jede Natürlichkeit aus dem Dialog verbannt, ſo mag man denken, welch eine Folter es für einen einigermaßen künſtleriſch empfindenden Menſchen iſt, das Stück bis ans Ende anzuſehen — oder vielmehr anzuhören. Denn als lebende Bilder ohne Worte wäre es ganz ſchön zu ſehen. Auch die Darſtellerin der Donna Roma, Miß Conſtance Collier, iſt ſchön und ihre Toiletten ſind unvergleichlich; ſie hat ſich eine Roſſetti-Figur zurecht gemacht, und trägt die entſprechenden flutenden Kleider, in violett, in grün, in mauve, in goldoliv. Nur, wenn ſie den Mund öffnet, verzweifelt man. Ein einziger Schauſpieler in dieſem Stück ſpielt ganz vorzüglich: Lionel Brough in einer Charge als Volksmann. Und im Enſemble fiel mir auf, was auf Wiener Theatern ſtets vermißt wird: das Stück beginnt mit einer großen Geſellſchaft im Hauſe des Baron Bonelli, und jeder einzelne in dieſer Geſellſchaft bewegt und be-

nimmt ſich, wie man ſich eben in Geſellſchaft bewegt und benimmt, ſpricht, geht, kokettiert, ſieht ein Bild oder Buch an, nimmt jemanden beiſeite; das ganze Bild iſt natürlich, während bei uns in ſolchen Fällen ſteif geſtanden oder hölzern auf- und abgegangen wird. Aber die Hauptdarſteller ſind unerträglich, Beerbohm Tree als Baron Bonelli, ebenſo wie Robert Taber als David Roſſi. Dabei ſind es, wie aus einzelnen Geſten und Einfällen hervorgeht, keineswegs Leute ohne Talent, ſie ſcheinen nur eine ſchlechte Tradition zu haben. Wie iſt es nun zu erklären, daß in dieſem Lande, in deſſen Leben, ſolch ein Stil herrſcht, in deſſen beſſeren Kreiſen ſo viel mehr künſtleriſches Gefühl zu finden iſt, als in denen irgend eines andern, ſolch ein Theater möglich bleibt? Was iſt die Schuld, daß ein Autor von der Bedeutung Hall Caines ſich ſo preisgeben kann, und daß ſolche Stücke nicht ausgeziſcht werden?

London 1902.

George Meredith

In Box-Hill, in der Grafschaft Surrey, in der Nähe Londons, lebt ein englischer Dichter, der auf dem Kontinent fast gar nicht und in seiner eigenen Heimat viel zu wenig gekannt ist: George Meredith. Er ist am 12. Februar 1828 in Hampshire geboren worden, also fünfundsiebzig Jahre alt. Seine Bilder zeigen ein bärtiges Männergesicht, das von großer Milde und tiefem Denken zeugt. Dante Gabriel Rossetti hat ihn einmal als Christus auf dem Bilde „Maria Magdalena an der Tür Simons des Pharisäers" gemalt. Im Jahr 1851 erschienen seine ersten Gedichte, acht Jahre später sein erster Roman „Die Feuerprobe Richard Feverels"; von da an folgte ein Werk schnell dem andern; und zwischen den Romanen erschienen wieder Gedichte, und außerdem Essays, kritische Aufsätze, Artikel verschiedener Art. Dennoch begann sein Name erst in den achtziger Jahren bekannter zu werden, und noch heute, nachdem Swinburne, Legallienne und andere enthusiastisch für ihn geschrieben haben, und obgleich bereits zahlreiche Ausgaben seiner Werke existieren, gehört er zu den minder gelesenen Romanschriftstellern Englands. Für Deutschland wäre sein Erfolg ein sehr bedeu-

tender. Aber hier, wo viel mehr geleſen wird, gelten ganz andere Ziffern, die er nicht erreicht hat. Wer ſeine Werke lieſt, wird das begreifen. Sie ſind zu fein und zu wenig ſenſationell für den Durchſchnittsgeſchmack engliſcher Leſer. Nicht daß es ihm an der Kunſt, zu fabulieren, fehlen würde: die Fülle ſeiner Erfindung erinnert vielmehr an Balzac und Maupaſſant. Ja die Fabel iſt uns in manchen ſeiner Werke faſt zu lebhaft, wir argwöhnen die brüsken Kataſtrophen und die mehr oder minder amüſante Fülle von Geſchehniſſen des gewöhnlichen engliſchen Romans. Doch merkt man ſchon beim erſten Leſen ſeiner — höchſt verſchiedenartigen — Werke den Unterſchied von anderen Unterhaltungsbüchern. Der Roman hat auf dem Kontinent eine ganz andere Entwicklung gefunden als in England und Amerika. Er iſt vielmehr Kunſtwerk und das pſychologiſche Moment überwiegt in ihm, — oft zu ſehr. Eigentlich dürfte zwiſchen „Handlung“ und pſychologiſcher Entwicklung ein Zwieſpalt nicht beſtehen. Sie müſſen eins ſein. Doſtojewski, Tolſtoij oder Maupaſſant fehlt es wahrhaftig nicht an Handlung, aber die Ereigniſſe des gewöhnlichen, ja, des beſſeren engliſchen Romans ſind von betrübender Äußerlichkeit. Niemand iſt von der Tradition ſeines Volkes ganz frei, und auch dieſe Tradition iſt vermutlich nicht ganz ohne Berechtigung. Meredith aber iſt einer der ſchärfſten Beobachter moderner Menſchen, von unbarmherziger Pſychologie; er kennt die Masken der Menſchen, er kennt all ihre Selbſtlügen, die Abgründe, die ſich unter Glanz und Heroismus verbergen, er kennt ihre ganze Schwäche; er ſieht, wie ſehr ihr Weg ein ewiges Schwan-

ken iſt, und zeichnet ſpöttiſch die tauſend Zufälle, deren beſtändiger Spielball ſie ſind, ohne darüber einen Augenblick die große Linie, die der unzerſtörbare Charakter dem Schickſal aufprägt, um Haaresbreite abgleiten zu laſſen. In dem Buch, das vielleicht ſein ſtärkſtes genannt werden darf, dem Roman „Der Egoiſt — Eine Komödie," hat er in Menſchenkenntnis und feinſter ironiſcher Pſychologie ein Meiſterwerk geſchaffen. Es iſt die Geſchichte einer zurückgegangenen Verlobung. Der Held ſcheint der prächtigſte aller Romanhelden: vornehm, glänzend und großmütig, der Typus des Edelmannes alter Raſſe, verzärtelt von Mutter und Tanten, bewundert von alten und jungen Damen, der Stolz der Grafſchaft, Gönner nach allen Seiten; er tanzt, wie ein Grandſeigneur herablaſſend tanzt, er ſitzt zu Pferde wie ein Paladin, er iſt witzig, er intereſſiert ſich nicht nur für Pferdezucht, ſondern auch für Chemie und für arme Verwandte. Wo wäre ein echterer Held? Doch der grauſame Autor weiß ihn unmerklich zu viviſezieren, mit vorſichtiger Künſtlerhand zieht er Hülle nach Hülle von dem Skelett: und eine ekle Ich-Anbetung kommt zutage. Dieſer Mann hat das Bedürfnis, als der Herrlichſte von allen zu gelten; es gelänge, wären die Proben nicht zu ſchwer und die Selbſtvergötterung nicht zu vollkommen: ſo daß für die Liebe kein Raum bleibt. Er ſelbſt freilich wähnt ein Liebender zu ſein vor allen anderen, weil er in ſtolzer Männlichkeit alles fordert; aber er hat das Unglück, an ein Weib zu geraten, das nicht nur anbeten will; das mit Schaudern das Skelett fühlt und mit Entſetzen erkennt, daß in dieſer großen Leidenſchaft

nicht ein Gedanke an ſie, nicht die leiſeſte Rückſicht für die Forderungen ihrer Perſönlichkeit, alſo gar keine Liebe iſt. Und ſie hat nur einen Wunſch: loszukommen von dieſer kalten Herrlichkeit und dieſer Ausſicht endloſer Sklaverei. Vor der entſetzlichen Blamage — denn dasſelbe Erlebnis begegnet dem Baronet zum zweitenmal — brechen alle Tierlaute tödlich verletzter Eitelkeit aus ihm hervor. Tragikomiſch ſinkt das Idol zuſammen, — vor allen intimen Kennern, nicht vor ſich ſelbſt und nicht vor der Welt; denn George Meredith iſt es nicht um eine poetiſche Philiſtergerechtigkeit zu tun. Er zeichnet lächelnd und unbarmherzig und hat ſich genug getan.

Dieſes tiefe Intereſſe am Verſtehen der geheimen Quellen menſchlicher Handlungen führte ihn dahin, im folgenden Jahr unter dem Titel „Die tragiſchen Komödianten" die Geſchichte Laſſalles und Helenens von Dönniges zu ſchreiben. Es reizte ihn, dieſe ſeltſame Geſchichte mit all ihren unbegreiflichen widerſpruchsvollen Zügen pſychologiſch zu erklären; die verhängnisvolle Verbindung eines ſtarken Menſchen mit einem Weibe zu erklären, deſſen Tragikomödie darin beſteht, daß es eben ſo ſchwach wie glänzend iſt und wegen ſeines Glanzes von dem Mann für ſtark gehalten wird. „Es gibt keine Liebe ſchwacher Menſchen." Ihre Liebe iſt nur eine Mimikry der Sinnlichkeit. Prachtvoll in ſeiner Kompliziertheit, in ſeiner Verbindung von Eitelkeit und wirklicher Größe iſt das Porträt des verblendeten Titanen, den ein armſeliges Geſchöpf ſo raſch zugrunde richtet.

Ein Humor, der ſich bald ſchneidender Ironie, bald

fröhlicher Luſtigkeit nähert, ſtrömt durch ſeine Blätter. Er iſt geiſtreicher als irgend ein engliſcher Erzähler, den ich kenne. Er iſt es faſt zu ſehr. Aphorismen und Sentenzen ſprühen und quellen ihm unerſchöpflich mit einer Gewalt der Bilder, einer Konzentration der Gedanken, wie Browning ſie beſaß, an deſſen Verſe Meredithſ Proſa oft erinnert. Sie ſtrömen ihm in ſolcher Fülle zu, daß er ſie als Autor nicht bewältigen kann: nicht nur, daß die Zahl der witzigen und geiſtreichen Figuren in ſeinen Romanen eine außerordentliche iſt: in ſehr vielen gibt es einen auserwählten Aphoriſtiker, der irgend ein Bändchen veröffentlicht hat, aus dem die anderen zitieren; und auch dieſe ſind trefflich charakteriſiert und geſchieden, wie die ſentimental-ironiſchen Ergüſſe des verbitterten Edelmanns in „Richard Feverel“ von den waffenklirrenden Worten, die der prächtige alte Kapitän Kirby in der „Erſtaunlichen Ehe“ für ſeine Kinder ſchreibt. Wie ergötzlich iſt die gutmütige Ironie, mit der Meredith die drei ſtreberiſchen Schweſtern in „Sandra Belloni“ darſtellt: wie ſie uns ſympathiſch werden mit ihren Kindereien, ihren geheimen Ausdrücken, ihrem heroiſchen Streben in vornehme Kreiſe zu kommen — dem großen Streben ſo unzähliger Bourgeois — und wie ſie dabei wirklich gute und kluge Kinder bleiben. Und der äußerlich ſo reife, innerlich ſo ſentimentale Leutnant, ihr Bruder; der feine Unterſchied, den Meredith zwiſchen dem Mann macht, deſſen Liebe Leidenſchaft, und dem, deſſen Liebe Sentiment iſt. Wiedergeben läßt ſich dieſe Fülle hier nicht: man hat manchmal beim Leſen den Eindruck.

daß andere Dichter die Menſchen viel zu einfach und geradlinig faſſen und nur Meredith ſie in ihrer ganzen Kompliziertheit erkennt, ſie in all ihren Phaſen, Nuancen, Hüllen und Widerſprüchen begreift, daß nur er die vielfachen Weſenheiten, die in einem einzigen Menſchen eingeſchloſſen leben, verſtanden und glaubhaft darzuſtellen gewußt hat. Die tauſend Zufälle des Lebens, die Erfahrung, daß es immer anders kommt, als man gerade erwartet, die überraſchenden Phaſen des Dialogs, wie jeder Augenblick die ganze Situation verändert, und ein Wort, ein Satz in eine Seele hineinleuchtet, wie ein Blitzlicht, die verhängnisvolle Nachwirkung jeden Schrittes auf unſer ganzes Leben, die verwirrende Verſchlingung von Geſetz und Zufall — all das beherrſcht Meredith, wie eben ein Dichter, dem das Leben ſeine bewegte Fülle und die ſtrengen Kurven ſeiner ſcheinbar ſpielenden und neckenden Wogen offenbart hat.

Ich ſagte ſchon, daß in einzelnen ſeiner Romane die Fabel zu robuſt, die Kompoſition zu kunſtreich vollendet iſt. Er führt die ſonderbare Verpflichtung des alten Romans durch, daß jede Perſon, die einmal darin erwähnt wird, auch irgendwie abgetan werden muß; dieſe ganz äußerliche Regel führt dann die großen künſtlichen Schlußſzenen herbei, die uns oft ſtören, wenn ſie noch ſo gut motiviert ſind. Wir ſind durch die beſten europäiſchen Romane an eine Kunſt gewöhnt, der alle Künſtlichkeit widerſtrebt; und wie Geſichter im Leben uns oft genug bedeutſam anblicken, auftauchen und für immer verſchwinden, ihre Rolle in einer Situation, einem Erlebnis ausſpielen,

ſo dulden und lieben wir es im Roman. Das Leben gleicht ja mehr einer Kette als einem geſchloſſenen Ring, und wenn der Künſtler auch die Kette zu einem Ring ſchließen muß, ſo muß er's unmerklich tun und uns die Illuſion der Grenzenloſigkeit des Lebens laſſen. Dasſelbe gilt von einem das Weſen des Kunſtwerks berührenden Geſetz, das ein Kriterion ſeiner Größe iſt. Von dem Kunſtwerk, das wir groß nennen, verlangen wir mehr als Witz, als Natürlichkeit und Erfindung, mehr als vollkommene Ausführung: wir verlangen, daß, während es formal abgeſchloſſen, als ein Ganzes erſcheint, als etwas, das ein individuelles Daſein beſitzt, wie eine Statue oder ein Bild, es dennoch in einer ununterbrochenen myſtiſchen Verbindung mit dem All ſtehe. Wir verlangen, daß uns nicht eine zufällige Schönheit, ein Schmuckſtück für das Boudoir, gezeigt werde, ſondern ein Ding voll geheimen Lebens, deſſen Erſcheinung ſeinen Sinn nicht erſchöpft, durch das die Weltgeſetze zu ſtrömen ſcheinen, und das in einer unſichtbaren Kirche ſeinen Wunderwirkenden Platz fände, wie das Heiligenbild in der ſichtbaren. Wir können Meredith's Romane in zwei Gruppen teilen: da gibt es Bücher, die wie „Evan Harrington" oder „Harry Richmond", vorzügliche geiſtreiche Romane ſind, und andere, in denen wir die tiefen Pulsſchläge unſerer Zeit und die Fragen und Konflikte fühlen, die der Menſchheit ans Herz greifen: „The Egoist" und „Diana of the Crossways". Auch die anderen ſind voll glücklicher Einfälle und meiſterhaft gezeichneter Charaktere. Meredith iſt überhaupt ſo vielgeſtaltig in Stil und Anſchauungsweiſe, er kann ſo herb und

einfach ſein, und wieder ſo kompliziert und ſchillernd, daß er den Stil bewußt oder unbewußt gewechſelt und dem Thema ſeines Buches angepaßt zu haben ſcheint.

Stören uns Einzelheiten in der umſtändlichen Kompoſition, die uns veraltet erſcheinen, ſo bleibt doch Meredithſ Anſchauung und Darſtellung und Stil immer modern. Schon vor dem „Richard Feverel“ hatte er eine Reihe orientaliſcher Erzählungen nach der Art der Tauſendundeinen Nacht unter dem Titel „Die Scherung Schagpats“ veröffentlicht. Da konnte er ſeiner unerſchöpflichen Phantaſie die Zügel laſſen; nicht Hauff, nicht Beckford können mit dieſen flammenden Bildern, dieſen ſprühenden Einfällen den Vergleich beſtehen. Und gerade hier hebt der impreſſioniſtiſche Stil des modernen Erzählers ſich von der naiven, unter Ausrufen und Beteuerungen regiſtrierenden Erzählweiſe der Orientalen in auffälliger Weiſe ab. Der Araber berichtet merkwürdige Tatſachen, der Moderne wirkt mit Stimmungen. Der Orientale ſagt einfach: „Und ſiehe, es kamen tauſend Schlangen!“ Meredith ſchildert uns das Ziſchen und Winden, den Zorn und das Züngeln der gelben, grauen und gefleckten Scheuſale; wenn er einen Überfall darſtellt, ſo müſſen wir die ſchroffen, kahlen Felswände, die Morgenſonne, die Pracht der Roſſe, das flimmernde Rüſtzeug, die bärtigen Reiter vor uns ſehen: die ganze Kraft des Schauens und alle Kunſt der Darſtellung wird aufgeboten, um den Eindruck zu vertiefen. Und wenn uns in einem Roman wie „Rhoda Fleming“ die große Szene im Hauſe des Pächters ſtört, der ſeine Tochter zwingen will dem Mann zu folgen, dem

ſie getraut iſt, ſo entſchädigt uns nicht nur die Figur Rhodas in ihrer herben Kraft und Schönheit und Einfachheit, nicht nur das trefflich dargeſtellte bäuerliche Milieu, ſondern vor allem der ehrliche Schluß. Denn Meredith iſt kein Hall Caine, der die Charaktere dem ſchönen Schlußeffekt opfert, ſondern unbarmherzig, wie der große Künſtler ſein muß; er kennt die Tücken und Wandlungen des Lebens: ſeine ſchönen Heldinnen heiraten ſo verkehrt und töricht, wie man im Leben heiratet, juſt den Mann, der nicht für ſie paßt, und ſie reſignieren und geben ihre idealen Forderungen auf; und ſeine Männer begehen tauſend Dummheiten und ſie ſcheitern links und rechts, wie in der Wirklichkeit.

Das hindert ihn nicht, ein großer ſtarker Optimiſt zu ſein, der an die Zukunft und an die Menſchen glaubt. Er hat eine ausgeſprochene Vorliebe für ariſtokratiſche Helden, das heißt Helden von guter Raſſe, ob adelig oder nicht, aber Menſchen, die ſich ihrer Eltern rühmen können. Sein Schauplatz iſt meiſt die vornehme Geſellſchaft und gerne rühmt er die Schönheit ſeiner Lieblinge; wie Balzac, ſcheint er einem gewiſſen Zuchtwahlprinzip zu folgen. Schönheit, Stärke und Mut gehören nun einmal zum Helden; das Volk, die Frauen, die Dichter wählen ihn ſo. Und wir wollen uns die Menſchen der Zukunft nicht mit überentwickelten Gehirnen und dürrer Muskulatur vorſtellen. Phyſiſcher Mut iſt unerläßlich; und Meredith hat eine faſt frauenhafte Schwärmerei für jenen in England ſo gewöhnlichen und ſo hochgeprieſenen Mut, der die tollkühnſten Stücke wagt, ohne Aufhebens davon zu machen.

für den Mann, der ſeine Taten verbirgt und den verachtet, der von ſeinen Leiſtungen ſpricht. Man verſteht überhaupt engliſches Weſen beſſer, wenn man Meredithſ Romane geleſen hat, und man verſteht ſeine Romane, wenn man England kennt. Die grimme Selbſtzucht, die ſich keine Gefühlsäußerung geſtattet, und jeden Beſiegten anerkennt, der ſeine Niederlage klaglos zu tragen weiß. Haltung iſt ihnen alles. Eine deutſche Dame, die ſeit vielen Jahren in England lebte, ſagte: „Sie beherrſchen ſich die Gefühle weg“ und: „Sie verwechſeln Haltung mit Charakter“. Bei den Frauengeſtalten Meredithſ fragen wir uns manchmal: Geht es wirklich ſo weit? Haben dieſe Frauen kein Blut, ſind ſie ſo kühl, von ſo vielen Erwägungen, ſo vielen Umſtänden, die uns ſo äußerlich, die aller inbrünſtiger Liebe ſo fern ſcheinen, zu beſtimmen? Ihre Liebe, ihre Wahl iſt meiſt ein Schwanken und Überlegen von Jahren. Oder hat er recht? Im Leben ſehen wir ja in der Tat neben wenigen glücklichen Begegnungen weit mehr vergebliches Harren und erſchöpfendes Sehnen — gerade bei den Beſten. Ihre Wahl wird immer die ſchwerſte ſein. Das Leben iſt der Widerſprüche voll und legt uns Fußangeln und Hinderniſſe ohne Ende auf den Weg, der dem erſten aufflammenden Wunſch ſo klar, ſo zweifellos, ſo gebahnt erſcheint. Der Liebesgott ſcheint weit öfter als ein Asmodeus durch das Leben zu hinken und nur ſehr ſelten als geflügelter Eros den Menſchen den Glanz und Sturm ſeiner Schwingen zu gewähren. Kein anderer engliſcher Erzähler hat die Rolle der Sinne im Menſchenleben ſo zu betonen gewagt wie Meredith. Natürlich ſind

all die ungezählten Romane „dezenter“ Schriftſteller und prüder Damen in Wirklichkeit zumeiſt Effloreszenzen und Transformationen des Geſchlechtslebens; gerade ſie verraten, wie ſehr es die beſchäftigt, die erſchrecken, wenn davon die Rede iſt. Aber Meredith enthüllt dieſe Adern des Lebens, er läßt das ewig verheimlichte Prinzip in ſeinen Menſchen ſpielen und ſagt es uns mit Kühnheit, mit Vornehmheit und mit Ironie.

In faſt allen ſeinen Werken wird die Frauenfrage berührt; und ſo weit er überhaupt eine Tendenz hat, iſt es die, für das Weib einzutreten. Von Anfang an hat ihn der große Kampf unſerer Zeit um die freie Perſönlichkeit beſchäftigt, und die große Sünde, die mehr Tragik verſchuldet als irgend ein anderes Element im Menſchenleben: das frevelhafte Eingreifen in das Schickſal anderer, das natürlich mit der äußerſten Dreiſtigkeit von denen gewagt wird, die den Vorwand und die Selbſttäuſchung der „Liebe“ dafür anführen können: von Eltern und Gatten. Sein erſter Roman „Richard Feverel, die Geſchichte eines Vaters und eines Sohnes“ zeigt uns ſolche liebevolle Vernichtung eines prächtigen Jungen durch den überklugen Vater, der ein „Syſtem“ gefunden hat, ihn zu erziehen und zu behandeln. Allmählich aber hat der Dichter den Kreis enger gezogen; ihm mußte ſich die Wahrnehmung aufdrängen, daß die Männer für dieſen Kampf noch leidlich gerüſtet, die Frauen aber die Opfer ſteter Bevormundung ſind. In „Richard Feverel“ ſieht er noch ſcheinbar halb ſpöttiſch zu, wie ſein jugendlicher Held ſich in ſittlichem Enthuſiasmus für die Rettung gefallener Frauen einſetzt

und darüber ſelbſt ſo ſchnöde fällt. Von da an bleibt ihm die Frage der Mädchenerziehung und die Stellung der Frau die ernſteſte Frage unſerer Zukunft. In dem Roman „Beauchamps Karriere“, der Geſchichte eines jungen Marineoffiziers, den ſeine jedem Kompromiß widerſtrebende Überzeugung zum radikalen Agitator macht, zum Kampf gegen ſeine Familie und die eigene Karriere treibt, ſpielt dieſes Motiv im ſtillen mit. Der in ſeiner liebenswürdigen Schönheit und Schwärmerei ſo anmutig gezeichnete Offizier, für den alle Frauen erglühen, ſcheitert innerlich an der geringen Meinung, die er von den Frauen hat. Sie ſind ihm reizvolle, aber untergeordnete Weſen, die keinen Anſpruch auf „Menſchenrechte“ haben. Dieſelbe Tragödie erlebt der General in „Lord Ormont and his Aminta“; freilich: dieſer prachtvolle konſervative alte Herr hegt keinerlei radikale Schwärmereien. Er liebt in ſeiner Art, „wie die Eiſernen lieben“, ſcherzt und tändelt mit der ſchönen jungen Frau, die ihn ſo entzückt und die ein Haremsweib für ihn iſt, bis er ſie verliert, und nun erſt die volle Tiefe der eigenen Liebe erkennt und ſeine ſchöne Ritterlichkeit zeigen kann. Ich kann mich nicht erinnern, in irgend einem modernen Roman einen mit ähnlicher Plaſtik gezeichneten ariſtokratiſchen hohen Offizier unſerer Zeit gefunden zu haben. Alle haben etwas Theatraliſch-Typiſches im Vergleich zu dieſer vollkommenen Individualität. Der alte Fürſt in Tolſtojs „Krieg und Frieden“ gehört einer ganz anderen Epoche und Kultur an. Und wie kühn iſt der Schluß des Romans! Meredith läßt die beiden Menſchen, die läſtige ſoziale Feſſeln durch-

brochen haben und in freier, ſtolzer Ehe mit einander leben, eine Muſtererziehungsanſtalt in der Schweiz gründen. Kinder aller Nationen wollen ſie da zu freierer und ſtärkerer Menſchlichkeit erziehen. Freilich, eine Lücke bleibt: Um Schüler zu bekommen, müſſen ſie verheimlichen, daß ſie nicht geſetzlich vermählt ſind. Dasſelbe Thema ganz anders behandelt, erfüllt den Roman „One of our Conquerors“. Menſchen der Zukunft nach ſeinem Herzen zeichnet er in Dartrey Fenellan und Neſta Viktoria. Dartreys Gedanken über das Mädchen ſind die des Autors: „Dieſes ſchöne junge Geſchöpf war eine der tätigen Seelen dieſer Welt! Sie gehörte nicht zu den jungen Mädchen, die, ſei es aus wirklicher, ſei es aus gewollter Unwiſſenheit mit dem Böſen und mit der Schande Frieden ſchließen und äußerlich nicht von ihnen beſpritzt werden, und ſo die Zierde und der Stolz eines Landes ſind, das die Dekoration höher als das Weſen ſchätzt.“ Vom „Egoiſten“ habe ich bereits geſprochen, und der „Egoiſt“ iſt ihm zweifellos der Typus des gegenwärtigen Durchſchnittsmannes in ſeinem Verhältnis zum Weibe. Ich zitiere eine Stelle aus dieſem Roman, nicht nur weil ſie außerordentlich tief und bedeutſam, ſondern auch weil ſie ſehr charakteriſtiſch für Meredithſ Schreibweiſe iſt:

„Die Zeit der Liebe iſt der eigentliche Karneval des Egoismus und zugleich die Probe unſeres Weſens. Ich ſpreche von der Liebe, nicht von den gefälligen Flötenvariationen über das Thema, ſondern von der Leidenſchaft, von der Flamme, die unſer ganzes Leben, — Tod wie Leben — bedeutet und ſchafft, und die dauern kann

oder nicht. Die Probe erwies, daß Sir Willoughby ſowie tauſende unſerer ziviliſierten Männchen von ſeiner Verlobten genau ſo wie der urſprüngliche Wilde zu behandeln war. Sie ſollte beſtändig auf der erſten lockenden Saite ſpielen, die unſern Vorfahren, den Satyr, zu den Rhythmen des Tanzes führte und zum Fädeln des Netzes, das ihn fing — ſowie zur häuslich bequemen Niederlaſſung mit ſeiner Gefährtin, ehe ihm geſtattet wurde, ſie mit beiden Händen und einem Sporenſchlag ſeiner launiſchen Ferſe zu regieren. Es gibt gewiſſe Dinge, die ſie niemals tun, niemals ſagen, niemals denken darf, wenn ſie ihn in der gleichen „Ehrfurcht" und in den beliebten Ketten erhalten will. Sie muß ein klöſterliches Geſchöpf ſein. Und wie ſeltſam und ſchrecklich es ſein mag: die Weiber begreifen, daß die Seele des Mannes dieſe Forderung an ſie richtet, ſie verſtehen auch — und vielleicht ſogar mit Vergnügen und Dankbarkeit, — daß ſie ihre Kunſtſtücke weniger für die Rührung des unreifen, zottigen und launiſch wilden Herrn aus dem Walde als zur Befriedigung einer gefräßigen äſthetiſchen Feinſchmeckerei einzuſtudieren und zu ſpielen haben, die unerſättlich durch alle Zeiten nach ihnen begehrt und unter kläglichem Geſtöhne „Ich! Ich!" nach ihrer Reinheit lechzt. Ob ſie erkennen, daß der Grund nur in der Sinnlichkeit des Männchens liegt? ob ſie den Pferdefuß, den überverfeinerten aber direkten Nachkommen des Tieres, in dieſem unmäßigen und leckeren Appetit nach Jungfräulichkeit wahrnehmen? Wahrſcheinlich nicht. Und das iſt um ſo ſchlimmer, denn um das gefräßige Tier zu befriedigen, müſſen ſie viel Heuchelei

üben, und ſie ſind zuletzt die Verlierenden, wie es ihre Mütter in der Urzeit waren. Denn die Folge iſt die ſtete Verſuchung, ihre greifbaren und materiellen Schätze zu paradieren, um damit die Verfolgung einzuladen und wachzuhalten, und das Geiſtige, in dem ihre ganze Hoffnung liegt, geht dabei zugrunde. Großdenkende, ſtarkſeelige Frauen werden früher oder ſpäter eine unendliche unreine Brutalität in dieſer Forderung nach unendlicher Reinheit erkennen. Früher oder ſpäter werden ſie erkennen, daß ſie die Opfer des ſonderbaren Egoiſten ſind, daß ſie die Maske der Unwiſſenheit tragen müſſen, um „unſchuldig" genannt zu werden, daß ſie ſich für ſein Ergötzen zur Marktware erniedrigt haben, und das preiswerte Ding ſelbſt aufgeben müſſen, um ſeine Lüſternheit danach zu befriedigen. So haben ſie ſich um ganze Zeitalter zurückſchleppen laſſen, indem ſie die Unſchuld des Fleiſches, die ein glücklicher Zufall bewahrt hat, ausſpielten, um ſeine eiferſüchtige Gier nach Privatbeſitz zu befriedigen, während es ihre Aufgabe hätte ſein müſſen, die Seele über die ſchönſte Mitgift und eine kraftvolle Weiblichkeit über eine bloße dekorative Unſchuldsweiße zu pflegen. Sind ſie nicht von Natur aus Kriegerinnen, ſo gut wie die Männer? ſind ſie nicht ſeine Genoſſinnen, die ihm Helden gebären ſollen, und nicht Puppen? Aber der gefräßige männliche Egoismus wünſcht ſie als ſeelenloſe überfein ziſelierte und polierte köſtliche Gefäß aus reinem Metall, friſch aus der Hand des Künſtlers, Gefäße, die er liebkoſend in ſeine Höhle ſchleppen, ganz ſein eigen nennen, daraus trinken, und ſie füllen und wieder trinken

möchte und vergessen, daß er sie gestohlen und befleckt hat."

Und so klingt dasselbe große Thema der Frauenbefreiung durch all seine Werke fort, bis er in seinem letzten, 1885 erschienen Roman „Diana of the Crossways" geradezu das Buch der modernen Frau schreibt und ihre ebenso feine wie kraftvolle Persönlichkeit im Kampf gegen einen törichten Gatten, gegen rücksichtlose Bewerber, gegen die Vorurteile der Welt und nicht zuletzt gegen die eigene Schwäche darstellt. Nicht ohne Grund hat Edward Carpenter sein Buch über das seruelle Problem mit einem Zitat aus diesem Roman geschlossen.

So reich Meredithś Romane an sententiösen Stellen gleich den eben zitierten sind, werden sie doch nie unangenehm didaktisch; die Reflexionen des Autors sind mit feinem künstlerischem Gefühl in die Erzählung eingeschlossen und beeinträchtigen nicht die außerordentliche Plastik seiner Gestalten und Szenen. Die Fülle der Charaktere, die aus der großartigen Komparserie hervortreten, läßt sich nur andeuten. Seine Typen moderner junger Leute: der „weise Jüngling" Adrian, in seiner epikuräischen Klugheit und so schwunglos banal bei all seinem Geist, oder der arme Harry Richmond, der stets bedeutender scheinen muß, als er ist, oder „Algy" in Rhoda Fleming und Kommandeur Beauchamp, — die Aufzählung fände kein Ende. Über alle aber ragt Richmond Roy hervor, so großartig in seiner Leerheit und Aufgeblasenheit, schwindelhaft und gewissenlos, dabei ritterlich und generös, ein Abenteurer, der sich für den natürlichen Sohn des letzten Königs hält und es vermutlich ist, jedenfalls ein geborener Kavalier, dem die

nötigen Millionen fehlen und der fremde Millionen glorreich hinauszuwerfen versteht, „unverbesserlich theatralisch" der Stolz und die Verzweiflung seines eigenen Sohnes, den er abgöttisch liebt und den er fast zugrunde richtet, — eine Figur, die einem Falstaff, einem Sancho Pansa an die Seite zu stellen ist. Und welche shakespearische Fülle merkwürdiger Frauengestalten, von zarten, hingebenden wie Lucy Desborough oder Dahlia Fleming — und herben kraftvollen wie Rhoda, und Nesta Viktoria, schönen, kühlen, damenhaft feinen wie Cecilia Halkett, bis zu modernen Geschöpfen von solcher Kompliziertheit wie Clara Middleton und Diana Warwick, vor denen alle Epitheta versagen. Auch die Bedeutung der Rasse und Nationalität weiß der Dichter zu enthüllen, englisches und deutsches Wesen in „Harry Richmond", österreichisches und italienisches in „Viktoria" trefflich neben einander zu stellen. Juden, gegen die er im allgemeinen eine unverhohlene Abneigung hat, stellt er gelegentlich mit all ihren Vorzügen dar; und in der Persönlichkeit Alvans (Lassalles) hat er ihre ganze nervöse Intellektualität, ihr unruhvolles Emporstreben mit psychologischer Meisterschaft erfaßt und gezeichnet.

Mit alledem ist nicht viel über einen Autor gesagt, dessen Werke etwa zwanzig Bände füllen. Und gar nichts über seine Gedichte, unter denen einzelne von großer Schönheit sind. Auch in ihnen kommen die gleichen Ideen zum Ausdruck und ein moderneres Gedicht als „A ballad of fair, ladies in revolt" — ein Gedicht über die Frauenfrage — läßt sich nicht denken. Es gehört auch in Klang

und Rhythmus und in der Schönheit der Bilder zu seinen besten. Aber im allgemeinen scheinen sie mir zu gedankenreich und sententiös: es ist nicht der golden strömende Quell. Meredith ist ein größerer Dichter in seinen Romanen. In ihnen spiegelt sich das Bild des unbekannten Landes, des auf dem Kontinent unverstandenen, bald blind überschätzten, bald wieder töricht unterschätzten Volkes. Sind diese Bücher schon dadurch interessant, so gewinnen sie noch höhere Bedeutung dadurch, daß auch sie ein Ausdruck des großen Ringens nach den gleichen Höhen der Menschheit sind, nach denen vertrauende oder verzweifelnde Dichter ausschauten: Goethe wie Nietzsche, Ibsen, Tschernischewskij und Walt Whitman. Auch in ihm lebt die Sehnsucht nach einem Geschlecht herrlicher und vollkommener Menschen, die eine reinere, stärkere, freiere Liebe zwischen Mann und Weib schaffen soll. „Wahrlich, eine wundervolle Aussicht für die Söhne und Töchter der Erde" — heißt es in „Diana of the Crossways" —: „zwischen den harten Felsen der Askese und den Wirbeln der Sinnlichkeit hindurch führt der Pfad innig Vereinte zur Zeugung vornehmerer Geschlechter, deren Wesen wir heute nur in trübem Dämmerlicht ahnen können."

London 1902.

Francesca da Rimini

(Tragödie in fünf Akten in Versen von Gabriele d'Annunzio, aufgeführt im Raimund-Theater zu Wien von Eleonore Duse und ihrer Gesellschaft am 2. April 1902.)

„Ich war bisweilen
Im Hause eines meisterhaften Sängers,
Casella hieß er; zu ihm kamen
So manche edle Herren; unter andern
Auch Guido Cavalcanti .....
Dann ein Jüngling
Vom Haus der Alighieri, namens Dante;
Und dieser Jüngling ward mir teuer,
So sehr erfüllt war all sein Denken
Von Liebe und von Weh — so glühend lauschte
Er dem Gesang ....."

So erzählt der von Florenz heimgekehrte Paolo Malatesta dem lauschenden Weibe seines Bruders, und sie verspricht für den Seelenfrieden dessen zu beten, der den Freund so gerührt. Das ist eine poetische Inversion: die Umkehrung der Ereignisse im Spiegelbild der Dichtung. Soviel ist historisch: Dante Alighieri wandelte in der Tat, ein siebzehnjähriger, träumerisch versonnener Junge, in den Straßen von Florenz, als der „edle und hochmäch-

tige" Herr Paolo Malateſta von Rimini im Jahre 1282 zum „Capitano del popolo" der Florentiner, das heißt zum Oberbefehlshaber der Truppen und zum Stadtkommandanten gewählt wurde. Er wird als ein ſtattlicher, ſchöner Ritter von feinen, freundlichen Sitten und ein wenig indolenter Natur geſchildert und war damals ſeit bereits dreizehn Jahren mit Orabile Beatrice de' Ghiagguoli vermählt, von der er zwei Kinder, namens Uberto und Margherita, hatte. Sein Bruder Gianciotto (d. h. Hans, der Lahme), der älteſte Sohn des Dynaſten von Rimini, war ſeit ſieben Jahren mit der ſchönen Franceſca, der Tochter des Herrn von Ravenna, Guido des Alten aus dem Hauſe Polenta verheiratet. Noch ſteht zu Ravenna das uralte, ſonderbar ſchiefwinklig gebaute Haus, in dem Franceſca geboren ward. Aus Gründen, die wir nicht kennen, litt es Herrn Paolo nicht lange in Toscana; ſchon am 1. Februar 1283 legte er ſeine Würde nieder und kehrte nach Rimini zurück. Wenige Jahre ſpäter kam nach Florenz die Nachricht, daß der lahme Gianciotto Weib und Bruder im Ehebruch überraſcht und erſtochen habe. Wohl mag Dante des ritterlichen Volkshauptmanns gedacht haben, den er ſicherlich ſo manchesmal durch die Straßen ſeiner Vaterſtadt reiten geſehen. Wir wiſſen ſehr wenig über die Entſtehungsjahre der „Divina Comedia". Vielleicht hat Dante den 5. Geſang ſchon in den erſten Jahren des Exils in ſeiner gegenwärtigen Faſſung entworfen, vielleicht erſt dann, als er viele Jahre ſpäter, ein gramgebeugter wegwandernder Flüchtling, bei dem Neffen der erſchlagenen Frau, Guido dem Jüngeren,

in Ravenna die letzte Zuflucht fand und die Geſchichte in der Darſtellung der Ravennaten hörte, die erzählten, daß nur Betrug das Mädchen zur Ehe mit dem wilden hinkenden Scheuſal bewogen, daß man ihr den herrlichen Paolo als den ihr beſtimmten Gatten gezeigt. — Und wieder mögen Jugendbilder das Haupt des alternden, Ungeheures ſinnenden Dichters durchzogen haben. War es eine freundliche Huldigung für das Fürſtenhaus, das ihn gaſtlich beherbergte, war es die phantaſtiſche Erinnerung an die geprieſene Frau, und den Ritter, den er gekannt — jedenfalls ſchrieb der Stift, der ſonſt in „ehernen Feuerzügen" malte, mitten in die furchtbaren Geſänge des Gerichts und des Grauens jene ewig ſüßen, klagenden Verſe — das trauervolle Liebesbild im zweiten Höllenkreis, nach den Worten Carlyles: „wie ein Gewebe aus Regenbogenfarben über dem düſterflammenden ewigen Abgrund, eine zarte Flötenſtimme der Klage, die uns ins Innerſte des Herzens dringt" — weltberühmte unvergeſſene Verſe — in Mitleid und Verdammnis die vollkommenſte Tragödie der ſündigen Liebe.

Überreich an Motiven, wie kein anderes, war Dantes weltumſpannendes Gedicht. Nach allen Seiten ſtreute es Samen aus in die Seelen ſchöpferiſcher Menſchen, und ganze Literaturen und Galerien ſind aus einzelnen Terzinen emporgeſproſſen. Aber kein Motiv wurde ſo oft ergriffen, kein Geſang ſo oft geprieſen, wie die im Grunde ſo einfache Geſchichte Franceſcas. Hier zeigte ſich die ganze Souveränetät der Form über den Stoff. Wer zählt die Gemälde der Künſtler auf — Ingres, Ary

Scheffer, Feuerbach, Roſſetti, Boecklin und ein Heer von weniger bekannten Namen. Die Maler konnten dem Dichter dahin folgen, wohin er ſeine Szene verlegt, ins Jenſeits, in die ſchauervolle Kluft der ewigen Stürme; wenngleich nicht alle es taten. Und ihre Aufgabe war eine andere — ein Augenblick, eine einzige Situation, eine Form, die die Stimmung des Ganzen zum Ausdruck bringen ſollte. Aber die Literaten kamen, angezogen wie Inſekten von einer kleinen ewigen Flamme intenſiven Lichts, und ſchrieben ihre kläglichen fünfaktigen Dramen und wurden vergeſſen. Es gibt ihrer zwanzig oder mehr in allen Sprachen; von all den Romanen und Opern, dem Heer der Balladen nicht zu reden. Sieben davon ſind in deutſcher Sprache, Uhland und Paul Heyſe haben ſich daran verſucht. Es ſind ſtammelnde Verſuche, angeregt von der unergründlichen Herrlichkeit und Schönheit der fünfundzwanzig Terzinen Dantes, vor der ſie verbleichen. Silvio Pellico, der Verfaſſer der „Prigioni", jener ſchwermütigen, inhaltreichen Memoiren aus öſterreichiſchen Gefängniſſen, ſchrieb ein weiches, rührſeliges Drama in ſchönen Verſen und in ſtrenger klaſſiziſtiſcher Form mit nur vier Perſonen, die über alle Maßen und alle Wahrſcheinlichkeit ſentimental und edel ſind, ein Drama reiner Liebe ohne Sünde und ohne Schuld, in dem zuletzt nur deshalb gemordet wird, weil es eben ſo ſein muß — ein Stück, das uns heute wie ein Gedicht für Kinder anmutet.

In London führen ſie ſoeben allabendlich im St. James-Theater ein Stück „Franceſca und Paolo" von

Stephen Philips auf. Es hat ſtarke und grobe Bühneneffekte und einzelne hübſche Stellen. Sonſt iſt es eines jener heroiſchen Epigonendramen, deren wir in der deutſchen Literatur ſo viele haben. Die wohlbekannten Helden, die wohlbekannten Verſe, die wohlbekannten Situationen, die wir ſchon in hundert Stücken ſahen. Unbegreiflich, wie all die natürlichen Motive, all die Leidenſchaften, an denen der Stoff ſo reich iſt, die furchtbaren Steigerungen, die er möglich macht, zugunſten ſchaler Erfindungen überſehen werden. Das Publikum weiß ja das traurige Ende längſt voraus. Damit auch die Mitſpielenden nicht einen Augenblick zweifeln, verkündet die blinde Amme Giovannis das ganze Unglück im erſten Akt. Nur wer der Ehebrecher ſein wird, weiß die viſionäre Amme nicht — ſonſt wäre ja auch alles vorzeitig zu Ende; während doch noch vier Akte vergehen müſſen, bis plump genug die unvermeidliche Buchſzene kommt, und, wieder ſehr vorzeitig, in dem Augenblick, wo ſie nicht weiter leſen, Giovanni hereinſtürzt und beide hinter einem Vorhang diskret abſchlachtet. Bei Pellico haben Franceſca und Paolo das gefährliche Buch in frommer Jugendzeit zuſammen geleſen, und an der betreffenden Stelle ſittſam aufgehört — doch der ſentimentale Ritter trägt das Buch durch all die Jahre ſeither unter dem Wams am Herzen. Nur in dem Stück Paul Heyſes iſt die Szene ſchön und natürlich in den Gang des Ganzen eingefügt; wie das Stück überhaupt weit intereſſanter als eines der erwähnten iſt. Aber auch bei ihm erkennen wir die Schablone, auch bei ihm finden wir nichts von den Erforder-

niſſen moderner, ehrlich ins Leben ſchauender Kunſt, nichts vom gewaltigen Erfaſſen einer geſchichtlichen Epoche, nichts von dem düſterfarbigen, leidenſchaftzerriſſenen, ſtürmereichen Leben des Trecento, nichts von jenen grauſamen, eiſengekleideten, herb und heftig empfindenden Italienern der Frühzeit, deren gequälte Geiſter wir in Dantes Hölle hörten, nichts von all der ſinnlichen Menſchlichkeit, nichts von der glühenden Seelenqual,

Che — nel' tempo de' dolci sospiri —
menò costoro al doloroso passo!

Es ſind nur fünfundſiebzig Verſe: kein Wort zu viel und kein Wort zu wenig, ein ganz kleines Gemälde in wenig Strichen, aber mit der myſteriöſen Meiſterſchaft des großen Künſtlers entworfen — und ganz und gar modern zu ſeiner Zeit, ganz aus ihr geſchöpft, ohne Vorbild, ohne Tradition, und darum ſo unvergänglich wahr.

Sechshundert Jahre mußten vergehen, ehe wieder ein Großer das Thema ergriff; einer, der ganz und gar er ſelbſt iſt, der an niemand andern erinnert, der keinem nachdichtet, der die Menſchen erſchreckt und entzückt und ärgert. Er durfte die Terzinen des Florentiners zum Motiv ſeines Spieles wählen. In d'Annunzios Drama pulſiert in der Tat das Leben jener düſtern mittelalterlichen Zeit — geſchaut mit der ganzen verfeinerten Kunſt, der intenſiven Menſchenkenntnis der unſern. Er erfüllt die Forderung, die Hettner an das hiſtoriſche Drama ſtellt, daß es, mit dem Herzblut der eigenen Zeit geſchrieben, die ganze Stimmung der Vergangenheit hervorrufen muß. Wir ſind am Hofe der Polenta in Ravenna: ein

Gaukler, der den Frauen für Geld und Eſſen Poſſen reißt und Liebeslieder vorſpielt; — ein zorniger, prachtvoller, blondlockiger junger Menſch — Meſſer Oſtaſio, Franceſcas Bruder — der hereinſtürmt und den Gaukler an der Kehle faßt: wer weiß, vielleicht iſt der Kerl ein Spion, denn wir ſind mitten in dem haßerfüllten Kampf zwiſchen Guelfen und Ghibellinen; im nächſten Ort, beim nächſten Kaſtell ſtreiten und brennen ſie. Prächtig tobt der leidenſchaftliche Junge — von Ciro Galvani trefflich geſpielt — bald fährt er auf, bald beruhigt er ſich ein wenig, in ſeiner Empörung darüber, daß man die ſchöne Schweſter — und geradezu für nichts, für ein paar Hilfstruppen — dem lahmen Malateſta verheiraten will. Ein Baſtard des Hauſes tritt an den Hof, den er verachtet und haßt — wie ſie ſich höhnen, ſich wild ihre Fehler vorwerfen, und Oſtaſio dem Waffenloſen und Erſchrockenen mit dem Degen die Wange ritzt, damit er ſich vor dem Blut nicht mehr fürchte! Da die Braut die Treppe herunterkommt, wäſcht eine Sklavin raſch das Blut von den Flieſen und ſchüttet das blutige Waſſer in die Roſen, damit ſie nicht erſchrecke. Sie kommt voll trüber Ahnungen; die Frauen ſehen von der Loggia den brautwerbenden Paolo kommen und rufen ſie lebhaft, von der Schönheit des Ritters ergriffen. Sie ſieht ihn gleichfalls, ein langer Blick wird gewechſelt und langſam pflückt ſie eine Roſe von dem Strauch, deſſen Erde mit Blut getränkt iſt, und geht auf den Ritter zu.

Im zweiten Akt ſind wir auf dem Turm der Malateſta zu Rimini. Wurfmaſchinen ſtehen umher, Waffenknechte

bereiten griechiſches Feuer, draußen ſtürmen die Ghibelliniſchen Parcitadi. Dunkel gekleidet kommt die traurige Gattin Gianciottos — ſie trifft den eben von Ceſena heimgekehrten Paolo, ſie kann ſich nicht enthalten, ihm ſeinen Betrug vorzuwerfen. Er ſchwört, daß er ſie nicht abſichtlich betrogen, er reißt den Helm herunter und bietet ſich den Pfeilen der Belagerer, um ſeine Unſchuld im Gottesurteil zu beweiſen. Francesca will ihn zurückreißen, kniet nieder, betet in heftiger Angſt — er bleibt unverletzt, und zwei Menſchen wiſſen, daß ſie ſich lieben.

Wer ſoll ſchildern, wie ſchön die Duſe in dieſem Akte und in jedem war und wie ſie die Verſe ſprach?

Im dritten Akt ſitzt ſie in einem Gemach unter ihren arbeitenden Frauen und lieſt ihnen aus der Geſchichte des Ritter Lancelot vom See vor. Paolo iſt Stadthauptmann in Florenz. Da kommt ein Kaufmann und bietet koſtbare Stoffe zum Kauf und erzählt dabei, daß er mit Herrn Paolo gekommen, den es nicht in Florenz gelitten. Wie ſie ihre Erregung verbirgt — nicht emporfährt — nur in einer wunderbaren Wendung des Leibes ihr Antlitz abkehrt — kaum merklich iſt die Bewegung und ſagt doch dem Zuſchauer alles. Wie die Trauervolle erglüht und heiterer wird, wie ſie den Kaufmann vorſichtig ausfragt, wie ſie einen Stoff nach dem andern fröhlich kauft, an den Mädchen probiert und ihnen zum Geſchenk macht, bis der Heimgekehrte eintritt und erzählt. Das Buch liegt noch aufgeſchlagen auf dem Pult. Er ſpricht in glühender Leidenſchaft, ſie bebt vor den Schrecken dieſer Liebe zurück — da liegt das Buch an der verhängnisvollen

Stelle aufgeſchlagen, Galeotto tut ſein Werk: ein raſcher zitternder Kuß, und ſie fahren auseinander. — In ſchweren dunkeln Träumen hat ſie das Schickſal vorausgeſehen. Nun muß es ſich unentrinnbar erfüllen.

Furchtbares Mittelalter ſchildert d'Annunzio, mit der ganzen außerordentlichen Kühnheit, die wir an ihm bewundern. Es iſt noch ein junger Malateſta da, dem ſie damals vor dem Turm ein Aug ausgeſchoſſen haben, Malateſtino dall' occhio nennen ſie ihn: er iſt ſchön, tapfer und von wildem, tückiſchem Jähzorn und Grauſamkeit. Auch er, der faſt noch ein Knabe iſt, begehrt Franceſca. Mitten in ſeine trotzigen Liebesreden dringen die Schreie des gefangenen Parcitade, den er foltern läßt. Da Franceſca ihn empört zurückweiſt, läßt der furchtbare Knabe merken, daß er manches weiß; er verſpricht, daß das Schreien des Gefangenen die „Nachtruhe" der Schwägerin nicht mehr ſtören wird. Er wählt mit falſchem Lachen ein gut geſchliffenes Beil und ſteigt hinab. Gianciotto, der die Frau zitternd findet, ſieht keinen Anlaß zur Erregung, „der alte Parcitade wollte ja das Löſegeld nicht zahlen."

Malateſtino verrät in einer meiſterhaften, aufregend dramatiſchen Szene dem lahmen Bruder die nächtlichen Beſuche Paolos bei ſeiner Schwägerin. So werden die Liebenden entdeckt und von dem Wütenden erſchlagen. Hier iſt nicht der Raum, das im einzelnen zu erzählen. Wie aus dem düſter-flammenden Nachbild in Dantes Hölle in das Leben des dreizehnten Jahrhunderts mit viſionärer Kraft zurückbeſchworen, zieht das Drama, wahrlich ein Gedicht „di sangue e di lussuria", an

uns vorüber. Die Fülle der Einfälle, der Feinheiten im Gespräch, der Vollendung des Stils, die vollkommene Kultur, die sich auch in der meisterhaften Dekoration jener Akte offenbarte, die die Duse selbst nach d'Annunzios Rat eingerichtet, das alles kann hier nur angedeutet werden.

Wir wollen einen Einwand sogleich vorbringen, der auch gegen dieses Stück erhoben werden kann. Es ist voll dramatischer Momente — und ist doch in großen Partien, ja im Ton des Ganzen nicht dramatisch. Es ist Szene an Szene gereiht, Bild an Bild, Dialog an Dialog. Bald wird über die Ereignisse gesprochen, bald werden Seelenzustände offenbart, und dann geschieht wieder etwas. Im wahrhaft dramatischen Dialog muß jeder gesprochene Satz die Situation verändern, die Aktion in den Worten weiterfließen, wie das Blut in den Adern. Nur dadurch wird jene intensive beständig wechselnde Bewegung im Zuschauer hervorgerufen, die den eigentümlichen Genuß an wirklich dramatischen Vorführungen bewirkt. Das fehlt zumeist.

Das aber ändert daran nichts, daß wir ein großes herrliches Kunstwerk sehen durften, wie seit langem keines auf unseren Bühnen erschien. Der erste Akt, der von allen trefflich gespielt wurde, war ein vollkommen ergreifendes Bild für sich. In den späteren litt der Eindruck, trotz der unvergleichlichen Kunst, der Schönheit und dem Wohllaut Eleonora Duses, unter dem ungenügenden Können der anderen; vor allem zerstörte der Darsteller des Paolo Malatesta durch sein unerträglich

hölzernes Spiel und ſein monotones Pathos die Wirkung der Liebesſzenen, die ja die Höhepunkte des Stückes ſein ſollten. Ganz vortrefflich war Emilia Varini als Malateſtino. Wie ſchade, daß kein beſſeres Zuſammenſpiel möglich war; es wirkte, wie wenn in ein herrliches Gewebe eine Reihe farbloſer Fäden geſchlungen werden und die Zeichnung zerſtören.

Eins aber möchte ich noch ſagen, was die hiſtoriſche Bedeutung des Stückes zu erhöhen ſcheint: Mehr als ein halbes Jahrtauſend, nachdem jene große, merkwürdige Zeit, die wir das „Trecento" nennen, verklungen war, die Zeit, die Dante zeugte und die Dichter ſeines Kreiſes und alle die großen Künſtler von Giotto bis Botticelli — mehr als ein halbes Jahrtauſend nachher kehrten die Maler und die künſtleriſch empfindenden Menſchen zu ihr zurück und ſchöpften neue Anregungen aus ihr und tiefe Erkenntniſſe. Dann ſind auch einzelne Dichter die Wege der Präraphaeliten gegangen. Schon bewußt, ſchon beurteilend, ſchon aus zweiter Hand, nimmt unſere Generation dieſen Geiſteszug des neunzehnten Jahrhunderts auf. Und ſo hat d'Annunzio ſich ihm zugekehrt und mit dem tiefen Kulturverſtändnis, das ihm eigen iſt, ſich ganz und gar in ihn verſenkt und dieſes große poetiſche Bildwerk geſchaffen. Die Zeit war gekommen und der Boden bereitet: Sechshundert Jahre ſind ſeit der Viſion Dantes vorübergezogen — und ein Samenkorn, das aus jenen fünfundzwanzig Terzinen fiel, iſt in dieſem Blütenbaum aufgegangen.

Wien 1902.

Die Geſchichte der jungen Renate Fuchs

Vor einigen Jahren erſchien unter dem Titel „Die Juden von Zirndorf“ ein Roman von Jakob Waſſermann. Es war das Werk eines einundzwanzigjährigen Verfaſſers, ein zweifellos unreifes, chaotiſches Buch, aus willkürlich aneinander gereihten, traumhaft ineinander verſchwimmenden Skizzen und Bildern zuſammengeſetzt; aber dieſe Skizzen waren oft fein gezeichnet, das ganze Buch voll ungewöhnlicher Einfälle und, ſo weit es nicht grotesk und unglaubhaft wurde, von erſchütterndem Inhalt. Dem Roman voran ging ein kleines Meiſterwerk, ein „Vorſpiel“, das künſtleriſch weit vollendeter war als der Roman ſelbſt, eine Judengeſchichte aus dem ſiebzehnten Jahrhundert, von jenem ſchwärmeriſchen jüdiſchen Meſſias Sabbatai Zewi handelnd, der im Oſten aufſtand und durch die Wunderlegenden, die er ausſtreute oder die von ihm erzählt wurden, Staunen und Verwirrung über Juden und Chriſten brachte, bis die ganze ſeltſame Bewegung durch ſeinen Übertritt zum Islam zerflatterte. In glühender Sprache gibt dieſes Vorſpiel ein düſterfarbiges Gemälde, einen blutigen Widerſchein der fanatiſchen und orgiaſtiſchen Bewegung, die die Kunde vom Meſſias unter den Juden von Fürth hervor-

rief. Es war ſcheinbar ohne Zuſammenhang mit dem eigentlichen Roman und doch mit ihm verkettet durch das Schickſal desſelben Stammes, der Juden von Fürth und Zirndorf, die es ſchildert. Dadurch aber machte das Buch beſonders Aufſehen, daß es ſo kühn und rückſichtslos in die Wirklichkeit unſerer Zeit griff und zum erſtenmal mit dichteriſcher Kraft die ganze Judenfrage ergriff, namentlich die geiſtigen und ſeeliſchen Konflikte, die im Schickſal des ſo eigenartig begabten, ſo oft unterdrückten und immer wieder ſich emporringenden Stammes inmitten der Raſſen, deren höhere Kultur er aufgenommen hat, ſich unvermeidlich ergeben mußten.

Die Schickſale, die ſich in der Erzählung ineinander verflechten, kreiſen loſe genug um einen Mittelpunkt, den Helden des Buches, Agathon Geyer, eine Figur, die nur mit dem Aljoſcha in den Brüdern Karamaſow verglichen werden kann. Die Figur des reinen, liebenden Menſchen, der keine Konzeſſionen kennt und darum, wenn ihm die Genialität der Liebe gegeben iſt, zum Meſſias werden muß und zum Märtyrer; der in unſerer Zeit aus dem Gymnaſium ausgeſchloſſen wird und ſein Volk und die Geſellſchaft verläßt, um zum Muſchik zu werden, wie Tolſtoij, oder auf andere Weiſe dem Ruf des Geſchickes zu folgen. Doſtojewskij hat den beabſichtigten zweiten Teil der Brüder Karamaſow nie geſchrieben und wir wiſſen deshalb nicht, welche Rolle er ſeinem Aljoſcha zugedacht hatte; wir lernen ihn nur in früher Jugend kennen. Agathon Geyer — der übrigens das illegitime Kind eines Chriſten und einer Jüdin iſt — wird kein verzweifelter Utopiſt und kein

Schwärmer, der an ſich ſelbſt zum Lügner werden muß, wie Sabbatai Zewi; er erkennt die Unermeßlichkeit des modernen Lebens und die Hilfloſigkeit des einzelnen gegenüber ſeinem ehernen Räderwerk; aber die Kraft und der Ruf ſchweigen darum nicht: er geht, wie vor ihm viele taten, ein Leben der Liebe zu führen, den Menſchen, denen er begegnet, eine gute Botſchaft zu bringen, ihren Geiſt aus den Banden der Tradition und des Geſetzes zu erlöſen, zu lieben und zu leiden, ohne Forderung für ſich ſelbſt.

Der Verfaſſer dieſes Buches hat ſeitdem mancherlei veröffentlicht: einen Roman „Meluſine“, Novellen und viele kleine Erzählungen. Vortreffliches und Mangelhaftes. Hier brauche ich es nicht zu berühren, denn die „Juden von Zirndorf“ führen wie in wirres Vorſpiel zu ſeinem neuen Werk, der „Geſchichte der jungen Renate Fuchs“. Seit dem „Grünen Heinrich“ Kellers iſt in deutſcher Sprache kein ſo intereſſanter und tiefſinniger Roman erſchienen. Der Titel ſagt, daß die Erlebniſſe eines jungen Weibes darin erzählt werden. „Es kommt eine neue Zeit für die Frauen,“ ſagt Agathon Geyer, der Held der „Juden von Zirndorf“ und zuletzt auch des neuen Buches; „jedes Gefühl wird kräftiger in ihnen und ſie fangen an, den ſinnlichen Vorurteilen zu mißtrauen, und wollen ihr Schickſal, ihr Frauenſchickſal erleben und wollen nicht mehr leibeigen ſein.“

Ein ganz eigenartiges Geſchöpf iſt die Heldin des Buches. Und doch, wir kennen ſolche Frauen: ſo naiv und ſo kühn, ſo vornehm und doch nicht durch zu viel Bildung um ihre Urſprünglichkeit gebracht. Renate iſt die Tochter

eines reichen Fabrikanten und wächst unter froh behaglichen Menſchen auf, die das Leben leicht nehmen; aber ſie wird anders als ihre Schweſtern. Sie iſt ſchon in der Erſcheinung ſo vornehm, ſo ſchön und reizvoll — das wird nicht nur geſagt, wir fühlen es, ſo oft ſie auftritt —, daß ein Verwandter des königlichen Hauſes, der längſt beſchloſſen hat, eine Bürgerliche zu heiraten, und der ſie in einem Badeort kennen gelernt hat, um ſie anhält. Man gibt einem Herzog, der weder alt noch häßlich iſt, keinen Korb; und die Verlobung der jungen Renate Fuchs wird das Tagesgeſpräch Münchens. In der Geſundheit ihres jungen Leibes hat ſie Freude an der Jagd und am Reiten, ſie liebt alles Elegante und geht, faſt ohne zu denken, dem fürſtlichen Leben entgegen, das ſie erwartet. Aber es liegt ein verborgener Ernſt in ihrer Natur, ein Hang zum Sinnen und die Dinge des Lebens tiefer aufzufaſſen, ein Hang, der nur noch nicht geweckt iſt. Da fallen ein paar Worte in ihr Gemüt, die von geiſtreichen, nicht allzu bedeutenden Menſchen geſprochen wurden und die Fragen des Frauenſchickſals auf Erden in ihr anregen. Sie ſinnt den halb verſtandenen Worten nach und es wird ihr bang. Die Welt iſt doch nicht ganz ſo, wie ſie im Salon der Mama erſcheint. „Müſſen ſo viele zugrunde gehen, damit wir anſtändig bleiben können?“ Eine Freundin von ihr iſt „zugrunde gegangen“. In dem Augenblick, wo Renate erwacht, ſieht ſie auch ſchon Nüchternheit und Gleichgültigkeit um ſich, endloſe Kälte und unerträglichen Zwang vor ſich. Die Menſchen halten dieſe Fragen für überflüſſig und unpaſſend, — bis auf einen. In dieſen

Tagen, da es in ihr zu gären angefangen, begegnet ſie einem jungen Mann, der ihr nicht mißfällt und der über dieſe Dinge feiner und ernſter ſpricht als die anderen. Die Eindrücke der Tage verſchwören ſich, um ſie zu entwurzeln. Bei ihrem Verlobten begegnet ſie vollkommenem Unverſtändnis, kühlem Herrenbewußtſein und einem Begehren, das ſie abſtößt.

Ihre gerade, ſtarke Natur fordert einen „Menſchen". Die große Bitte, die jeder ganze Menſch, ſei er Mann oder Weib, an das Schickſal ſtellt, wieder einen „Menſchen" zu finden. Ihr Schickſal aber iſt, lauter Unzulänglichkeiten zu begegnen. Jeder glänzt mit etwas anderem, Adel, Geiſt, Jugend, Ruhm und Zynismus; jeder verſagt in dem Augenblick, da an den Grund ſeines Weſens gerührt wird und Verſtändnis für Höchſtes und ungewöhnliche Entſchließungen von ihm verlangt werden. Sie aber kann ſich mit Geringerem nicht zufrieden geben; und ſo wandelt ſie ſuchend und irrend von Enttäuſchung zu Enttäuſchung, ſcheinbar abwärts, in der Tat empor. Das aber tut ſie, ohne zu wiſſen, was ſie ſucht. Denn ihr ſinnendes Weſen iſt, wie bei vielen Frauen, nicht reflektierend, ſondern impulſiv, ſie kann nur in Bildern denken und all ihre Entſchlüſſe ſind plötzlich und heftig, den Menſchen, die ſie umgeben, kaum verſtändlich; ſie gehört zu denen, die langer innerer Spannung bedürfen, im Augenblick aber, wo die Spannung unerträglich wird, mit einer um ſo unbeugſameren Entſchiedenheit handeln, weil ſie ſich ihrer Entſchlüſſe gar nicht recht bewußt ſind. Es gehört zu ihren Qualen, daß ſie ſich nur ſchwer darüber klar wird,

was ſie quält; und ſie iſt jedem dankbar, der ihren Pfad mit einem Wort erleuchtet. Sie fühlt, daß ſie den Herzog nicht heiraten, daß ſie ihr Leben ſo nicht weiterführen kann. Sie entflieht vor der Vermählung, zum Schrecken der Familie, zum Staunen und Skandal der ganzen Stadt. Sie entflieht mit demſelben jungen Menſchen, bei dem ſie für ihre Qualen und Zweifel Verſtändnis gefunden hat, einem jungen Mann aus guter Familie, wie deren hunderte umhergehen, nicht gut und nicht ſchlimm, nicht geiſtlos, aber auch nicht bedeutend, mit großen Aſpirationen und geringem Können, wertloſen Träumen, die ihm einen genialen Schein geben. Die — ſchriftliche — Liebeserklärung, die er ihr macht, iſt feig und gewunden, eigentlich eine Entſagung; da Renate mit ihm fliehen will, erſchrickt er faſt.

Jede der vielen feingezeichneten Situationen deutet ſchärfer an, wie unreif der in billiger Abenteuern erfahrene Jüngling iſt, wie ſehr Renate ihn überragt. Da ſeine Liebe in leidenſchaftlicher Sinnlichkeit erwacht, will er ſie durchaus heiraten, um ihrer ſicher zu ſein; denn jeder, der ſich als Uſurpator fühlt, ſehnt ſich nach der Stütze der Legitimität. Da er ſein Vermögen verliert, zittert er, auch ſie zu verlieren, verſteht gar nicht, daß das kindlich große Geſchöpf davor gar nicht ſo ſehr erſchrickt; er benimmt ſich immer kleiner, haltloſer, verlogener, und je mehr ſie enttäuſcht von ihm zurückweicht und er ihre Liebe entgleiten fühlt, um ſo verzweifelter wird ſeine Leidenſchaft, — bis er brutal wird und ſie ihn verläßt.

Nun aber bekommt ſie zu fühlen, was es heißt, die

Geſetze der Geſellſchaft verworfen und als Weib einen freien Weg gewählt zu haben. Sie ſieht das verſchloſſene Tor nun von tief unten, das ſie einſt von hoch oben ſah, und die im Überfluß Aufgewachſene merkt, was es heißt, kein Geld zu haben, wenn die Kleider ſchadhaft werden und man neue nicht kaufen kann. Wie ſie traumhaft durch die Straßen wandert, mit Schrecken da und dort Bekannten begegnet und ſich „wie gepeitſcht" fühlt, da der Mann einer früheren Freundin ſich ihre Beſuche höflich, aber beſtimmt verbittet! Sie findet Geſellſchaft und Aufnahme unter den halben Exiſtenzen der Bohème, bei den Gattinnen und Geliebten kleiner Literaten, die mit Liebe und Bewunderung beginnen und bald mit gehäſſigem Neid gegen die immer noch Prinzeſſinnenhafte und Vornehme enden. Sie aber, in ihrer unerfahrenen Einfachheit, begreift gar nicht, was man gegen ſie hat. Sie wandert durch den Schmutz, ohne berührt zu werden, obgleich der Kot zu ihr emporſpritzt. Da iſt ein berühmter Schriftſteller, der ſie umkreiſt, wie ein Geier ein verwundetes Tier, auf deſſen Erliegen er lauert. Sie iſt ein „großes Erlebnis", das er „verſäumt" hat, ſeine Seele iſt „voll unausgeträumter Träume". Er bezahlt ihr Kleid und ihr Abendeſſen, er verſchafft ihr ein Zimmer, wo ſie Fächer für eine Wiener Fabrik malen kann, — und verſucht, ſie zu küſſen, und bringt ſie in ſchlechte Geſellſchaft. Er läßt es ſich gern gefallen, daß man ſie für ſeine Geliebte hält, und als ſie ihn durchſchaut und ihm alles zurückſchickt und fortgeht, ſchreibt er einen Roman, der ſie beſchmutzt. Jede Zeile, die dieſen Mann ſchildert, gibt eine Schattierung mehr, wie über-

haupt kein Satz in dem ganzen Buche ist, der inhaltlos oder überflüssig wäre. Die Bilder sind oft zu dicht gehäuft und unklar, weil der Verfasser allzu prägnant sein wollte, aber nirgends wird er seicht oder gewöhnlich.

Renate wird Gesellschafterin in einem Hause verdorbener Spießbürger; sie ist den Leuten zu schön und zu stolz, und da sie den Mißhandlungen und Verleumdungen entflieht, fällt sie müde und verzweifelt einem Abenteurer in die Hände, der sie für sein Variété-Theater engagiert, das eigentlich etwas anderes ist. Dieser zynische und gewalttätige Mensch ist nicht recht glaubhaft gezeichnet; es war ein kühner Versuch, solch einen Kerl, interessant und begabt, frech und feig, Philosoph, Abenteurer und Geldmacher zugleich, darzustellen; daß der Versuch nicht recht gelang, ist eine der empfindlichsten Schwächen des Buches. Renate kommt nach Wien, auf dem Wege zum Abgrund, innerlich gleichsam erstorben, unter einer Maske von Frivolität ihre verzweifelte Seele bergend. Ihr neuer Name „Renée Lusignan" wird „ein gefeierter Name in gewissen Kreisen der Gesellschaft, welche man neckisch die Lebewelt nennt". „Wertvolle Abende von gesteigerter Lustigkeit kamen, wo der Champagner überfloß, und ringgeschmückte Kavaliershände streckten sich aus, die Müde in das reichste Bett zu führen." Aber mitten in diesen Festen von der qualvollen Öde übermannt, reißt sie sich los und wieder geht sie davon, allein, nimmt ein Zimmer in der Vorstadt, malt am Tage in einer Fächerfabrik, spielt abends Klavier in einer Damenkapelle. Das dreiundzwanzigjährige Geschöpf ist müde und hoffnungslos geworden;

alles hat ſie enttäuſcht, die Tage vergehen traumhaft in monotoner Arbeit, bis ihre Glieder verſagen und ſie nicht weiter kann. „Das iſt keine Krankheit für den Doktor, Fanny," ſagt ſie zu einer anderen Arbeiterin, die ſich halb ſcheu, halb mißtrauiſch ihrer annimmt. Und nun tritt die Lieblingsgeſtalt des Verfaſſers, Agathon Geyer, in ihr Leben. Als wär's das Ende eines Traumes, wird erzählt, wie Renate mit Agathons Schweſter zu dem Erkrankten reiſt, dem erſten reinen und großen Menſchen, dem ſie begegnet, wie die beiden einander ſogleich erkennen, wie ihnen iſt, als ob ſie auf einander gewartet hätten und das Vergangene von Renate fällt, wie ein Gewand, das an ihr nicht teil hat. Agathon aber iſt von ſeinem Leben „zerrieben"; nur eine Nacht iſt ihr mit ihrem wahren Gatten gegönnt. Dann ſtirbt er. Sie aber lebt in ſtolzer Erinnerung, für das Kind, das ſie, nach ſeinem Vermächtnis, den Menſchen fern aufzieht, wie Parſifal.

Dieſer Schluß erinnert an alte Legenden. Er kommt ſicherlich zu plötzlich, zu überraſchend für den Leſer; nicht genug vorbereitet, nicht mit hinreichenden Fäden herbeigezogen. Als Kunſtwerk mag das Buch überhaupt ſeine Mängel haben, obgleich es an Bildern und Geſtalten reich iſt, die, meiſt mit wenigen Strichen, wie aus dem Leben geriſſen ſind; ſeinen Wert gibt ihm Renates Geſtalt. Wer ein ſolches Weib darſtellen kann, ſo klar und zart zugleich, wer ſich in einen ſo ſcheuen, kindlichen und dabei ſo bedeutenden Menſchen hineinfühlen kann, der iſt bis in jene Gründe der Menſchenſeele gedrungen, aus denen alles Erleben wie alle Kunſt quillt. Ein eigener Reiz liegt über

dieſem ſchönen, lieblichen, hilfloſen und doch ſo ſtarken Geſchöpf, das wie ein qualvoll ſuchendes Kind durch die Welt geht. Ihre wunderbare Naivetät iſt nicht die der Unwiſſenheit, ſondern die des großen Menſchen und darum hat ſie auch die Unberührbarkeit eines ſolchen: was ſie erlebt, gleitet an ihr vorüber, iſt ihr wie ein wirrer Traum „verzerrter, fratzenhafter Geſtalten", die alle nach ihr haſchen und denen ſie immer wieder erwachend entgeht. Wie die gequälte Königin in Hebbels „Herodes und Mariamne" von ſich ſagt:

„Eine Larve
Hat dort getanzt und eine Larve ſtand
Heut vor Gericht, für eine Larve wird
Das Beil geſchliffen, doch es trifft mich ſelbſt",

ſo fühlt Renate die Wunden des Lebens, das nicht das ihre zu ſein ſcheint. In kritiſchen Augenblicken iſt ihr, als ob eine andere neben ihr ſpräche, neben ihr lachte, neben ihr zum Revolver griffe . . . Sehr ſchön iſt hier gezeigt, daß die perſönliche Größe eines Menſchen nicht in ſeinen Reflexionen, ſondern in ſeinen Entſchlüſſen und Handlungen liegt und daß es nicht darauf ankommt, was ein Menſch erlebt, ſondern darauf, wie er es erlebt. Es iſt ein im höchſten Sinn ſittliches Buch. Und wenn der Schluß etwas Legendenhaftes hat: dieſer Roman iſt eine uralte Legende in ganz neuer Form, die oft erzählte Geſchichte von der Erlöſung Maria Magdalenas, von einer Erlöſung allerdings nicht durch Reue, ſondern durch Liebe. Das aber iſt auch der wahre Sinn des alten heiligen

Wortes. Renate heißt: die Wiedergeborene; und auch in dem Namen des Hundes Angelus, der Renate begleitet bis zu dem Abend, wo ſie Agathon findet, liegt eine leiſe, unaufdringliche Symbolik. Jedes große, befreiende Buch muß ein Buch der Erlöſung und der Wiedergeburt ſein. Dies iſt ein Buch von der Erlöſung der Frauen, „die alten ſinnlichen Vorurteilen zu mißtrauen beginnen, die ihr Schickſal, ihr Frauenſchickſal erleben und nicht länger leibeigen ſein wollen".

Wien 1900.

Frauenseelen (Gabriele Reuter)

„Frauenseelen" hat Gabriele Reuter ihre letzte Novellensammlung genannt. Es sind nur gleichsam fliegende Lichter, in Frauenseelen geworfen; manche der Novellen erschütternd, manche vielleicht nicht fein genug ausgeführt, nicht stimmungsreich genug, aber in allen ist der große freie Geisteszug fühlbar, der das Schaffen dieser Frau charakterisiert. „Frauenseelen" könnte sie auch über alle ihre Werke als Gesamttitel schreiben. In immer neuen typischen Situationen stellen sie die bürgerliche Frau unserer Tage vor. Und jede ihrer Gestalten ist repräsentativ. Nicht alle Mädchen „aus guter Familie" gehen so armselig zugrunde, wie die unglückliche Heldin ihres Romans, aber nur sehr wenig Mädchen aus guter Familie wird es geben, deren Schicksal und Entwicklung nicht irgendwie durch die gleichen törichten Schranken gehemmt und gestört worden, in deren Charakter nicht eine Spur der Jämmerlichkeiten der „guten Familie" verhängnisvoll geblieben wäre. Darum hat das Buch auch einen so überaus starken Erfolg gehabt. Nur selten nimmt die Tragödie der Mutter, die ihre Kinder ganz andere Wege gehen sieht als sie hoffte und wünschte, und sie um so voll-

kommener verliert, je mehr ſie ſie feſſeln wollte, eine ſo ſchroffe Form an wie in „Frau Bürgelin und ihre Söhne“; unter tauſend „unverſtandenen“ Frauen iſt nicht eine Ellen von der Weiden, und doch gibt das typiſche Schickſal, an durchaus individuellen Geſtalten entwickelt, beiden Romanen ihre Bedeutung und ihren großen künſtleriſchen Wert.

Aber noch etwas ganz anderes zeichnet ſie aus. Durch viele Jahrhunderte hat der Mann das Leben der Frau nach ſeinen Formen und Wünſchen beſtimmt, und in der Kunſt ſie von ſeinen Geſichtspunkten oder nach ſeinen Idealen dargeſtellt. Als die Frauen zu ſchreiben begannen, ſtanden ſie lange Zeit unter dem Bann dieſer Formen und dieſer Ideale: ſie ſchilderten das Weib, wie es vom Geſichtswinkel des Mannes geſehen erſcheint. Die Romane der George Sand zum Beiſpiel verraten in der Regel nur durch ihre Mängel — vor allem die meiſt ungenügende Zeichnung der Männer — daß eine Frau ſie geſchrieben hat. Und heute noch ſchreiben viele ſehr begabte Frauen ſo. Das Empfindungsleben des Weibes iſt durch Erziehung und Gewohnheit in ſo viel Schleier und Lügen gehüllt worden, die Frauen haben ſich ſo bemüht, ſo auszuſehen, wie der Mann ſie wollte, und ihr eigenes Leben nach den Werten zu bilden, die er aufſtellte, ſie haben vor ſich ſelbſt ſo lange als Weſen figuriert, die nie exiſtierten, bis ſie ſelbſt die Maske für ihre wahre Form hielten und für ihr eigenes Weſen Bewußtſein und Blick verloren. Nur zu gern haben ſie ſich in die Ideale hineingeſchauſpielert, von denen der Mann ſchwärmt, um das wahre Weſen des

Weibes, das als Frau oder Tochter neben ihm lebt, um so bequemer verkümmern lassen zu können.

Erst in neuester Zeit haben Frauen begonnen, uns das zu sagen, was nur sie sagen können, das Leben ihres Geschlechtes, die Frauenseele darzustellen, wie nur sie sie verstehen können. Und selbst auf diesem Weg sind ihnen Männer vorangegangen, soweit sie es eben vermochten. In der „Geschichte der jungen Renate Fuchs" hat Jacob Wassermann sich mit überraschender Intuition in das Empfindungsleben des Weibes versenkt und Stimmungen des Alltags wie der Erregung dargestellt, wie man es von einem Manne kaum erwarten sollte. Jahre vorher hat Arne Garborg in „Bei Mama" ähnliches getan und in meisterhafter Weise. Sein Roman ist viel besser komponiert und klarer durchgeführt, aber vielleicht nicht so intuitiv wie der Wassermanns.

Sie mögen die größeren Dichter sein, aber „Ellen von der Weiden" hätte keiner von ihnen schreiben können. Und es ist gewiß nicht Mangel an Kraft, was dieses Buch so weiblich macht, — Gabriele Reuters Stil ist herb und gar nicht sentimental — es ist die Erkenntnis. Unabhängig von den Sorgen und Plagen des Lebens, von der sozialen Not, richten Männer und Frauen durch ihr bloßes Wesen einander in der Ehe empor oder zugrunde. Es ist sehr wertvoll, es ist eine Bereicherung an „documents humains", all diese intimen Lebensfragen ganz und gar vom Standpunkt der Frau empfunden und dargestellt zu erhalten. In einem gewissen Sinne ist ja auch aller Kunst letztes Ziel eine Bereicherung unserer Erkenntnis, unseres

Verſtändniſſes für das Leben. Es wäre z. B. ſehr intereſſant, ſehr notwendig, wenn wir auch in der hiſtoriſchen Wirklichkeit die Geſchichte einer ſogenannten „glücklichen" Ehe, etwa die Mary Shelleys, von der Frau wahrhaft geſchildert leſen könnten.

„Ellen von der Weiden" ſchildert keine glückliche Ehe. Glück und Unglück ſind nicht die Worte, die einem bei dieſem Buch in den Sinn kommen: es enthält ein Schickſal. Ein Menſch, — ein Mädchen von nicht gewöhnlicher Art, das vom Vater, der ein leidenſchaftlicher, vornehmer, dichteriſcher Menſch iſt, die ſelben, in ihr noch vertieften, Gaben ererbt hat, das zunächſt nicht etwa gerade hübſch, nur graziös, anziehend, humorvoll, übermütig erſcheint, — dieſes Mädchen heiratet einen Nervenarzt in Berlin; einen ſtattlichen, tüchtigen Mann. „In Berlin eine ſolche Praxis errungen zu haben ... ich glaube wirklich, ich beſitze einen bedeutenden Mann," meint ſie mit ergötzlicher Naivetät. Sie heiratet ihn „aus Liebe", und dann — ſchreibt ſie ein Tagebuch. Wir müſſen das Wort „Tagebuch" wohl nicht allzu genau nehmen — Ellen von der Weiden ſpricht zu ſich ſelbſt, und wir hören, was ſie zu ſich ſelbſt ſpricht. Zunächſt ſchreibt ſie übrigens einen Brief an eine Jugendfreundin, und ein paar Sätze darin ſind ſehr charakteriſtiſch: „Der Hochzeitstag und was ſo drum und dran hängt iſt wohl für jedes Mädchen eine Enttäuſchung. Man erwartet eben, man ſoll von der Erde gehoben und wie zu einem myſtiſchen Gottesdienſt in einen wunderbaren Tempel geführt werden. Und dann iſt alles ſo halb lächerlich und ſo ganz peinlich. Ich will

nicht aus der Schule ſchwatzen, ich bin ja nun eine verheiratete Frau. Schule der Ehe . . .! Einen Herrn Präzeptor habe ich wenigſtens: Fritz hält mir täglich vor, wieviel ich zu lernen habe, um ihn zufrieden zu ſtellen.“ Wer in Menſchen raſch zu blicken gewöhnt iſt, hat nun genug gehört, und wir bewundern die intime Kunſt der Erzählerin. Ganz leiſe ſpinnt ſich der Faden der Enttäuſchung, die die Ehe ſo vielen feinen und liebevollen Frauen bringt. „In Liebesſtunden frage ich manchmal: ‚Was denkſt du jetzt?‘ Das kann er nicht leiden.“ — „Sicher iſt er in den Augenblicken, wo er mich küßt, glücklicher als ich. Ich möchte ſagen, er genießt das wie ein ſehr gutes, feines Gericht, und ich möchte immer noch etwas anderes, etwas Geheimnisvolles, Unermeßliches.“ Und während er „ein ſchmackhaftes Gericht genießt,“ fragt ſie ſich ſelbſt mit einer fürchterlichen Analyſe — fürchterlich, obgleich ſie noch etwas Schulmädchenhaftes hat: „Fühlſt du nun auch das höchſte Glück, das dir möglich iſt? Und die Angſt, das Entſetzen: Wenn du's nicht fühlſt, liebſt du ihn nicht, wie du ſollteſt, dann iſt dein Leben verpfuſcht!“

Er zeigt ihr ſeine Klinik, und da ihr empfindliches Weſen, das auf alle Eindrücke ſtark und menſchlich reagiert, auch dieſe in halb ſchaudernder Erregung aufnimmt, flüſtert er: „Du beträgſt dich wie ein Backfiſch, Ellen!“ Da ſie auf dem Lande aufgewachſen iſt, findet ſie ſich nicht in den ungeheuren Verkehr Berlins; daraus folgt ein harmloſes Erlebnis: ein junger Menſch zieht ſie rechtzeitig vor den Pferden eines Omnibuſſes bei-

ſeite. Sie fordert den ſonſt ſehr unintereſſanten, ſchüchternen und komiſchen Retter auf, ſie zu beſuchen: „Liebe Ellen, das geht denn doch nicht," ſagt der Gatte bekümmert, da er es erfährt. Sie täuſcht ſich ſelbſt und wartet — ſeine Philiſtroſität und den Mangel an menſchlich warmem Empfinden ſucht ſie vor ſich ſelbſt als „kühle Menſchenverachtung" zu bezeichnen. Er iſt ein „morgenheller, feſter, ſicherer, pflichtgetreuer Menſch", und früh kommt ihr die große Erkenntnis: „Nicht Glück iſt das Weſentliche in einer Ehe. Die große Sicherheit, das iſt es, worauf es ankommt! . . . Ehe iſt Ruhe!" Und ſie möchte ruhig und „einer heiligen Ehe würdig" werden . . . in ihrem ſtürmiſchen, ſehnſüchtigen Herzen.

Aber das läßt ſich nicht niederzwingen. Sie erinnert ſich ihrer Mädchenträume, ihrer wilden Träume, ihrer innigen Luſt an der Natur, an Wald und Erde — ſie erinnert ſich um ſo ſtärker, weil ſie nun ein erwachter Menſch iſt. Sie erinnert ſich einer Nacht, die ſie allein im Walde zugebracht, „todesallein in Grauen und Entzücken" — wie ſie im mondlichtüberfloſſenen Teich gebadet und ihre Brüſte ins Moos gedrückt; und dann zwiſchen den hohen Stämmen ging, „nackt und weiß, kein Menſch mehr, ein Geſchöpf des Waldes" — o wie entſetzlich für ein wohlerzogenes Mädchen, das doch alles, nur kein Menſch ſein darf! Sie erinnert ſich, wie man ſie geneckt, weil ſie einmal geſagt hatte, ſie würde am liebſten ein braunes zottiges Waldtier heiraten, ſo etwas zwiſchen Gnom und Ungeheuer. Und nun iſt ſie Frau Doktor Erdmannsdörfer in Berlin. Warum? ſie wollte ein Menſchenlos.

Und das ſcheint: „Kind, ſorge doch, daß das Mädchen morgen einmal das Eſſen zur rechten Zeit auf den Tiſch bringt.“ Das Wort von Shakeſpeares Narren fällt ihr ein: „Ich habe in einer beſcheidenen Laune gefreit!“

Das Porträt dieſes Dr. Erdmannsdörfer iſt vorzüglich. Individuell, wie es iſt, charakteriſiert es die ganze unangenehme Gattung. So tüchtig und ſo kleinlich, ſo anſtändig korrekt und ſo armſelig ſchäbig dabei. Der Menſch von unedler Raſſe, nur äußerlich durch Bildung verfeinert. „Wenn man ihn allein ſieht,“ ſchreibt ſie einmal, „könnte man ihn für etwas beſonderes halten. Wenn man ihn mit ſeinem Bruder ſieht, macht man ſich keine Illuſionen mehr.“

Ihren Übermut findet er „unweiblich“, ihre ſcherzhafte Freiheit unpaſſende „Koketterie“ — und auf den jungen Menſchen, den ſie ins Haus gebracht, der ſo drollig modern und ein ſo guter Junge iſt, iſt er eiferſüchtig. Freilich, geiſtig iſt der harmloſe Gaſt ihr eigentlich näher als er, lehrt ſie moderne Anſchauungen, die großen Ideen und die großen Künſtler unſerer Zeit kennen, vor denen ihr ein frommer Abſcheu anerzogen worden. Dieſe Eiferſucht und das Mißtrauen ihres Mannes zerſtört den Reſt der Überſchätzung, nun kennt ſie „ihn und ſeine große Eitelkeit“ und ſpottet.

Ihr Vater, den der Mann heimlich zu Hilfe ruft, warnt ſie: „Das iſt Ehe, daß man ertragen lernt.“ Es geht ihr wie ein Schmerz durch alle Nerven. Sie möchte ſagen können: Ich hab' dich jetzt ein paar Wochen nicht lieb. Die furchtbare Gebundenheit der bürgerlichen Ehe

erhöht jede Gefahr. Es kommt von ſelbſt dahin: er ſchmollt — aber nach einiger Zeit umfängt er ſie eines Abends und bittet ſie, „nicht ſo herb zu ſein, er werde ſie ſchon verſtehen lernen.“ Und „ſie fühlt . . .“ und wird grenzenlos traurig; ſie gibt ſich ihm „wie einem Kind, dem man ſeinen Willen tut“.

Sie geht für einige Zeit aufs Land, und ſie ſchreit vor Glück, wieder draußen in allen Herrlichkeiten zu ſein. Sie fragt ſich, „ob denn andere nie dieſe unſinnige Sehnſucht im Herzen erfahren haben: Alles in der Welt, das Schönſte und Schrecklichſte und Verrückteſte bis in die innerſten Abgründe hinein zu empfinden, darin unterzugehen als im ureigenſten Erlebnis.“

Mit ſtarker, unbarmherziger Konſequenz iſt die Entwicklung gezeichnet. Der Mann, der ſo gar nicht zu ihr gehört und ſie ſo töricht behandelt, iſt doch der, den ein Weib nach dem Satze des Korans nie vergißt, der zuerſt die Sinne in ihr geweckt hat . . . ſie empfindet zitterndes Verlangen nach ihm, und da er nach mehrwöchentlicher Trennung aufs Land kommt, fallen ſie einander in die Arme. Aber ſchon am nächſten Tag beginnen die unabweisbaren Konflikte von neuem. Gerade das, was ſie ſo bedeutend macht, das Elementare und Impulſive in ihrer Natur iſt ihm unheimlich und verletzt ihn. Sie gehen nach Berlin zurück, und ſie ſchreibt reſigniert: „Ich will ihm treu ſein. Ich finde es ſo unanſtändig, ſeinem Mann nicht treu zu ſein. Freilich, Treue . . . wenn Treue Tugend wird, iſt ſie ja ſchon tot . . . Wenn Fritz nur nicht ſo pädagogiſch wäre!“

Der aber bleibt pädagogisch und eifersüchtig, schmollt und erzieht, und ist gelegentlich grob . . . „Ich ahne nie, wenn ich ihm ‚Guten Morgen‘ sage, ob ich eine Antwort bekomme.“ Dabei aber „liebt“ er sie, bis sie unter heftigen Auftritten der „Liebe“ ein Ende macht. Dem Mann, dessen Urteil und Behandlung sie beleidigt, der ihrer Seele nichts ist, kann ein vornehm empfindendes Weib körperlich nicht gehören. Das ist so wichtig. Hier scheiden sich Vornehmheit und Niedrigkeit, Reinheit und Unreinheit in der Sinnlichkeit des Menschen. Aber darüber wäre zu viel zu sagen. Noch einmal erwacht etwas wie Liebe zu ihm, da er schwer erkrankt — es ist so natürlich, daß sie da mitleidig ihre Zusammengehörigkeit empfindet und demütig dankbar sein will, wenn er nur gesund wird . . . „ich frage gar nicht mehr, ob ich ihn liebe oder nicht — ich bin einfach seine Frau und für ihn da.“ Aber immer neue Erbärmlichkeiten treten an ihm zu Tage, seit seiner Krankheit quält er sie mit armseligen hypochondrischen Vorsichten, und bei jedem Gespräch treten die tiefen Verschiedenheiten der Naturen in bitterer Gereiztheit ans Licht.

Mit großer Kunst ist in dem Tagebuch nicht nur Ellens Ehe gezeichnet, sondern auch wie ihr eigenes Wesen wächst und reifer und reicher wird, wie ihre Stellung zu allen Menschen, ihre Empfindung für alle Dinge sich ändert, wie sie gegen die Vergangenheit und gegen ihren Vater und die Menschen des häuslichen Kreises kritischer wird — und wie die Unruhe der wechselnden Stimmungen nach einer Lösung und Erlösung rufen. Wem aber gewährt das Schicksal die?

Wohl greifen Menſchen in ihr Leben ein, einen Augenblick ein ganzes Geſtaltenheer, da ſie zerfahren und gequält, nach Ablenkung ſuchend, ſich in die Geſellſchaft ſtürzt, und originell und geiſtreich ein „Star der Saiſon“ wird. Alle machen ihr den Hof, und ſie iſt Weib genug, um den Triumph zu empfinden, da ein ſtolzer, kühler, hochmütiger Mann, der ſich ihr immer fern gehalten, eine tiefe Leidenſchaft für ſie verrät. Sie liebt ihn nicht, ſie haßt ihn vielmehr, ſie fühlt, daß er das Böſe in ihr wecken könnte, und furchtbar gemiſcht ſind ihre Empfindungen, da er als Peſtarzt nach Indien geht und ſie wohl weiß, daß er ihretwegen geht. Nur eine Frau konnte dieſe ganz verſchiedenen ſcheinbar widerſpruchsvollen Empfindungen darſtellen, die dieſes Weib für die verſchiedenen Menſchen, die ſie erregen, fühlt — nur eine Frau, die die höchſte Wahrheit in ihrem Werk geben will, konnte dieſes Weib ſo furchtbar aufrichtig gegen ſich ſelbſt ſprechen laſſen. In tauſend Stimmungen und Farben, über dem grauenſten Grund, zerflattert nun ihr Leben — bis das bittere Schickſal den Faden dorthin zieht und feſtknotet, wo ihr zum erſtenmal eine Antwort auf all ihr Sehnen wird: ſie hat ſchon etwas wie eine Antwort aus den Bildern eines berühmten modernen Malers herausgefühlt, eines Malers, deſſen Bilder das in ihr wecken, was ſie ſich ſo eins mit der Natur fühlen ließ. Damals hat ſie heimlich einen Blumenſtrauß vor ſeine Tür getragen, hat ihn einmal im Kaffeehaus beobachtet, hat ihn ſchließlich kennen gelernt. Der aber durchſchaut ſie mit der furchtbaren Erkenntnis des innerlich Verwandten; er verſteht

die Frau, „die die Hände einer Heiligen beſitzt und den Leib und die Lippen einer Bacchantin . . .“ und das Elementare, Gleiche dieſer zwei freien großen Menſchen treibt ſie raſch und wild einander zu — unter Qualen und über Dornen. Und . . . „was geſchah in jener Nacht im Bergwald und was nicht geſchah zwiſchen mir und ihm — das iſt ſein Geheimnis und das meine, und niemand ſonſt wird davon erfahren.“

Aber auch er kam nur, um zu wecken und zu geben und ſelbſt neu erweckt zu werden als Künſtler — er kam wie der zottige Gnom, der unirdiſche Liebe ſpendende Geiſt aus dem Walde, der wieder verſchwindet. Auch ſie gehören nicht zur Ehe zuſammen.

Sie kommt in jener Nacht nach Haus, ſie zieht die Klingel, ihr Mann öffnet — der Geliebte hat das zugelaſſen!

Und ſie trug bereits, ohne es zu wiſſen, ein Kind in ihrem Leibe, ein Kind, das ſie haßt, weil es nicht das des Mannes iſt, den ſie liebte. Sie weiß nun auch, daß die unendliche, ihr gar nicht bewußte Sehnſucht nach dem Kinde ſie zu jener ganz verfehlten Ehe getrieben hat.

Ihr Mann läßt ſich von ihr ſcheiden, „obwohl es ihm in ſeiner Praxis ſchaden wird,“ wie er edel bemerkt. Hätte er es nicht getan, ſo hätte ſie ihn früher oder ſpäter ausſcheiden müſſen wie einen Fremdkörper. Die Trennung erſt beweiſt ihren Wert. Öde, qualenvolle Tage, das traurige Leben der verlaſſenen jungen Mutter mit dem kränklichen Kinde folgen, „Jahrtauſende altes Menſchenelend — ein furchtbares Geheimnis. daß Wolluſt

und Liebe, Qual und alle Fruchtbarkeit ein Ringen durch Todesnot zum Leben ist."

Das Buch endet mit dem seligen Aufgehen der Mutter in dem Kinde, dem einzigen, was ihr geblieben. Das Buch wohl, aber die Geschichte Ellen von der Weidens sicherlich nicht. „Das Schicksal dieser Frau," sagte eine Frau über „Ellen von der Weiden", „kann erst mit ihrem Tode enden."

Soviel von dem, was das innerste Leben der ringenden Menschen unserer Zeit bewegt, ist in diesem Buch ausgesprochen; eine außerordentliche Ehrlichkeit ist darin — die vor allem die Menschen entsetzt, die sich selbst nicht kennen — eine herbe Glut; es ist eine alte Tragödie in ihrer allerneuesten Form.

Zu allen Zeiten hat es Menschen gegeben, und bei der freieren Entwicklung des Individuums und der Verfeinerung der Kultur gibt es ihrer vielleicht immer mehr, die anders sind als die andern und die anders genießen und anders leiden. Sie kennen sich an geheimen Zeichen und gehören zu einander — selbst wenn sie einander aufreiben. Und wenn sie „ihre weißen Hände durch keine Konzessionen beflecken", gehen sie, „trotz all dem Kot, der nach ihnen geschleudert wird, im Innersten ungefährdet durch das Leben. Sie sind sehr verschieden in der Art; die einen verstehen ihr volles Herz besser zu wahren, die andern nicht; die einen fallen unter die Philister, die andern kommen früh in die Gesellschaft von ihresgleichen; aber sie gehören zusammen, und in ihnen konzentriert sich die Wärme und die Feinheit der Kulturmenschheit. Sie

müſſen durchaus nicht ſogenannte „große“ oder gar „berühmte“ Menſchen ſein; es ſind ſolche, die ihr Licht innerlich tragen, aber ſie ſind elementar, ſo wie ſie ſind, obgleich bei manchen die Impulſe unter aufgedrängten Masken verborgen ſind. Sie ſind ein eigenes, den andern unbekanntes und unverſtändliches Volk — aber ſie kennen ihre Zuſammengehörigkeit, und wenn ſie dieſes Buch leſen, werden ſie ſich fragen: „Allenthalben die gleichen Kämpfe, die gleiche Qual, und alle Fruchtbarkeit ein Ringen durch Todesnot zum Leben und zur Liebe?“

Wien 1901.

Die Romane Emmy v. Egidys

Ein Gedanke, ein Streben liegt dem gesamten Entwicklungskampf unserer Zeit zugrunde: die Persönlichkeit. Nicht umsonst hat Jakob Burckhardt an die Spitze des rein kulturellen Teiles seines großen Werkes, dort, wo er die ersten Keime und Wurzeln moderner Bewegungen und Anschauungen bloßlegt, die tiefsinnigen Überschriften: „Das Erwachen der Persönlichkeit" und „Die Entdeckung des Menschen" gesetzt. Und seitdem der Mensch sich selbst, das heißt seine Persönlichkeit, entdeckt hat, ringt er danach, sie zu entfalten. Wo wir hinschauen, in allen Büchern und Kunstwerken, in aller Philosophie, wie in den politischen Kämpfen — wenn wir den letzten Nerv bloßlegen, stoßen wir auf das gleiche Motiv. Individualisierung ist der chemische Prozeß, den das Menschengeschlecht durchmacht — durch den alle Institutionen der Erde zersetzt und umgeschaffen werden. Selbst den sozialen und sozialistischen Gedanken liegt das Streben zugrunde, durch die Abwälzung der ökonomischen Fesseln dem einzelnen ein freieres und höheres Leben zu gewähren. Die Sozialisierung der Mittel soll die Individualisierung des Lebens erst vollkommen möglich machen. Nicht um ökonomische Werte

wird gekämpft, ſonſt wäre es wahrhaftig nicht wert, daß die beſten in dieſem Kampf ſich aufreiben, ſondern um Lebenswerte, wenn auch viele in dem raſenden Kampf um die Mittel dieſe für das Ziel halten.

So wird auch die „Frauenfrage", wer immer und wie gut ausgerüſtet er darüber ſchreibe, ſchief und verfehlt beurteilt, wenn der Autor nicht beachtet, daß der gleiche Gedanke ſie hervorgerufen hat, der gleiche Kampf ihren Inhalt bildet. Und es ſollte keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn irgend ein Menſch oder irgend eine Gruppe von Menſchen begehrt, ihr Los ſelbſt zu beſtimmen und ſich nicht länger von einer anderen Gruppe, ſei ſie noch ſo wohlmeinend, vorſchreiben laſſen will, welchen Weg ſie zu gehen habe. Aller Deſpotismus hat immer den Vorwand bereit gehabt: „Wir verſtehen beſſer als du ſelbſt, was für dich gut iſt!" — Jeder Menſch hat das Recht, ſeine Torheiten zu begehen: es gibt nun einmal nur dieſen Weg zur Erkenntnis. Die Männer ſchreiben über dieſe Frage nur zu oft aus irgendwelchen unangenehmen Eindrücken heraus, weil ſie Frauen geſehen, die von dem Recht, ihre eigenen Torheiten zu begehen, einen beſonders auffälligen und verletzenden Gebrauch machten. Aber eben, daß ſie ſchreiben: „Dies ſoll ſein und dies ſollte nicht ſein," beweiſt, daß ſie den Kern der Frage verfehlen. Es kann nicht oft genug wiederholt werden: gerade weil Frauen und Männer ſo ungleicher Art und zu ſo ungleichen Aufgaben beſtimmt ſind, darum können nicht die Männer beſtimmen, was für die Frauen das richtige iſt. Sie haben ſicherlich Aufgaben auf vielen Gebieten, die ihnen bisher verſchloſſen waren;

sie werden sicherlich viel falsche Wege gehen auf ihrer Suche nach dem Richtigen — ihre Instinkte werden sie zuletzt richtig führen; richtiger jedenfalls als die Wege, die die Trägheits- und Bequemlichkeitsinstinkte der Männer ihnen vorschrieben. Die meisten Menschen von heute stecken tiefer im „Vormärz" als sie selbst ahnen, insbesondere in bureaukratisch organisierten Ländern, wie Österreich oder das Deutsche Reich es sind, in denen die Persönlichkeit, das Recht, das jeder auf sich selbst hat, so gering geachtet ist, und in denen solche Fragen überhaupt nicht ihre Lösung finden werden.

Ich habe soweit ausgeholt, um von drei ganz zarten, feinen, frauenhaften Büchern[1]) zu sprechen; zum Teil, weil ich die Empfindung habe, daß sie von dem gleichen Gedanken geheim durchzittert sind, daß es Bücher einer Frau über die Bestimmung des Weibes sind. Tendenzlose Bücher über diese mannigfache Bestimmung. Und nicht nur ich allein scheine jene Empfindung gehabt zu haben. Jakob Wassermann, der das erste dieser Bücher in der „Zeit" besprochen, schrieb darüber: „Ohne den geringsten Willen zu einer Tendenz ist es doch die schärfste Präzision der sogenannten Frauenfrage . . . Es ist das Buch einer Frau, vielleicht das bezeichnendste, das in der neuen Literatur vorhanden ist. Keine Zeile könnte von einem Mann herrühren." Dieser letzte Satz ist eine außerordentliche Rechtfertigung. Niemand, kein Autor, kein Künstler

[1]) Emmy von Egidy: „Marie Elisa." E. Piersons Verlag, Dresden und Leipzig, dritte Auflage. — „Mensch unter Menschen", ebenda, zweite Auflage. — „Ilse Bleiders" Ebenda.

ſoll uns das ſagen, was ein anderer ebenſogut oder beſſer ſagen könnte. Nur zu oft haben die Frauen den Männern nachgeſchrieben, das Leben und ſogar ſich ſelbſt, ihr eignes Geſchlecht, vom Geſichtswinkel des Mannes geſchaut und geſchildert, anſtatt uns jene ſubtilen und differenzierten Empfindungen mitzuteilen, die keine Intuition uns zu erkennen geſtattet. Die Romane Emmy v. Egidys ſind Frauenbücher in dieſem Sinn. Wenn die Tochter eines ſo außerordentlichen Menſchen, wie der verſtorbene Oberſtleutnant v. Egidy es war, ein Buch veröffentlicht, hat es ſchon um des Namens willen jeden Anſpruch auf unſer Intereſſe. Es ſind eigentümliche Dokumente — zarte, feine, wunderſame Blätter, wie ſie ein ſenſitiver Menſch ſchreibt oder träumt, den man nicht ſtören, nicht anrufen möchte — ſelbſt wenn man nicht ganz mit ſeinen Träumen einverſtanden wäre — weil das, was er träumt, ſo lieblich iſt. Da und dort fehlt es uns an „Erde". Manchmal, nur manchmal drängt ſich uns faſt das böſe Wort „ſentimental" auf die Lippen, aber ſogleich müſſen wir es wieder zurückdrängen: nein, das iſt nicht ſentimental, das iſt echteſte Empfindung, das ſtrömt aus ſo wahren Quellen innerſten Erlebens, wie irgend ein Werk.

„Marie-Eliſa" iſt die Geſchichte einer Verlobung und der jungen Ehe und des gefährlichen Konflikts zweier Perſönlichkeiten, eines Konfliktes, wie er nur zwiſchen zwei ganz feinen Menſchen entſtehen kann. Es ſchildert nicht etwa, wie Gabriele Reuters „Ellen von der Weiden", das Aufeinanderprallen einer unfeinen, bornierten und einer

reichen, elementaren Natur, ſondern jene zarten, aber ſchneidenden Diſſonanzen und Mißverſtändniſſe, die ſich zwiſchen Menſchen von gleicher Vornehmheit nicht minder verhängnisvoll entwickeln können. Je feiner ein Inſtrument geſtimmt iſt, um ſo intenſiver wird jede Nuance empfunden. Da iſt ein kleines zartes und doch ſo friſches Mädchen aus einem ganz vornehmen Haus, deren naives und ehrliches Weſen ſich in die Unwahrhaftigkeit ihrer Welt nicht finden kann, und die ihre feine Seele verwundet fühlt, wenn die Mutter ihr ein verlogenes Benehmen vorſchreibt, die den ganzen unehrlichen Verkehr der Menſchen unter einander nicht erträgt. Das iſt ein Konflikt, der den meiſten braven Kindern ganz erſpart bleibt: ſie finden ſich ſo leicht und ſchnell ins tägliche Lügen. Die Vornehmſten aber müſſen viel darüber leiden und ſchlagen ſich die Flügel wund, wie gefangene Vögel. „Dieſes junge Mädchen wird ſich unmöglich machen" fühlen die Wohlmeinendſten. Da ſitzt ſie bei einem Souper neben einem ernſten, jungen Offizier, der ihre Unraſt verſteht und ein paar milde Worte über die armen Menſchen ſagt: „Sie ſprechen von Lüge — man kann es ebenſogut ein Verzichtleiſten nennen, ein Verzichtleiſten auf die eigene Perſönlichkeit, das oft ſehr wünſchenswert iſt . . . oder denken Sie ſich das ſchön, wenn hier jeder in ſeiner Urgeſtalt ſich zeigte?" Und mit einemmal wird ihr alles klar. Seine Worte bringen Ordnung und Schönheit in ihre verſtörte Welt. Er iſt ſehr gut gezeichnet, ſo ſympathiſch ruhig, in ſich geſchloſſen, klug, vornehm und taktvoll. Natürlich liebt ſie ihn. Sie liebt ihn mit der leiſen, aber tiefen Impulſivität, mit der

Ganzheit ihres Weſens: und an dem Tage, an dem ſie ſich ausſprechen — in der tiefen Stille des winterlichen Waldes, während die Bäume und das hohe Geſträuch unter der Laſt des Schnees ſie wie weiße Mauern umgeben — ſagt Marie-Eliſa die bezeichnenden Worte: „Du mußt es nie vergeſſen, Wolf, daß ich es auch mit meinem ganzen Willen gewollt habe!“ — Sie erleben ihren Liebesroman unbekümmert um die Menſchen, während die Mama ſich längſt orientiert hat, und die Geſellſchaft wartet, wann dieſe „langweilige Liebesgeſchichte“ mit der Verlobungsanzeige ſchließen wird. Die Welt legt ihrem Roman keine Hinderniſſe in den Weg. Und der Roman ſcheint unendlich „Alles mußt du mir geben, Wolf, daß ich alles mit dir teilen kann,“ ſagt ſie ſehnſüchtig und jubelnd, „ich möchte wachſen, ausſtrecken möchte ich mich, ja ausſtrecken, bis ich alle deine Weiten ausfülle!“ Da erſchrickt er, er iſt ſich keiner Weiten bewußt, er kennt nur ſeine Grenzen, kennt ſie zu gut, weiß aus zu vielen Verſuchen, daß er nicht über ſie hinaus kann. Er trägt die Laſt eins uralten Geſchlechtes verſchloſſener und abgeſchloſſener Menſchen, kennt die Grenzen ſeiner Begabung und die Schranken ſeines Temperaments, und ſie will in ihren Mädchenträumen von keinen Grenzen wiſſen. Und nun ſind ſie verheiratet, und was er befürchtet hat, trifft ein. Er gehört nicht zu den Menſchen, die ſich mitteilen können. Nur mit ungeheurer Überwindung iſt er ſelbſt jenes erſtemal, da er ihre Sympathie gewann, aus ſich herausgetreten. Es iſt wunderbar, mit wie leiſen Tönen die Menſchen und die Situationen gezeichnet ſind: da gibt

es keine Herbheiten, keine Verletzungen, keine Brutalitäten — „Brutalitäten" ist ein Wort, das, selbst negativ gebraucht, hier zu stark ist — nicht die leiseste Spur einer Derbheit; es ist nur kein volles Übereinstimmen, kein völliges Aufgehn ineinander, es ist nur da und dort ein Blick, ein Wort, eine Bewegung, nur zu oft Worte, die nicht gesprochen werden, es ist ein Schatten, ein Hauch, ein Nichts — und doch ringt da ein Mensch in tiefster Verzweiflung und Enttäuschung, und doch schreit und sträubt sich alles in Marie-Elisa gegen eine solche halbe Ehe, in der die Seelen nicht vermählt sind wie der Leib. Ihr Mann hat eine historische Arbeit wieder vorgenommen, die ihn früher beschäftigt hat, eine Geschichte seines Geschlechts — und er versinkt so in diese Arbeit, daß er seine Frau fast darüber zu vergessen scheint. „Es nützt nichts," sagt ihr die alte Mutter ihres Mannes, „er ist eben ein Giesack. Alle Frauen der Giesacks haben verzichten müssen — und die Männer selbst leiden zuletzt darunter — aber auch du wirst dich fügen müssen." — „Wenn man so sehr liebt, Mutter, tut es so weh," klagt sie, vom Weinen erschüttert. Hier liegt der Kern, die Symbolik des ganzen — wie viele Menschen gehen ewig ausgeschlossen um die Seele des Geliebten! Aber Marie-Elisa will nicht. Ihr Vater, der ihr gequältes Ringen sieht, will ihr zu Hilfe kommen, und er sagt zu ihrem Mann: „Ich glaube, sie ist doch ein sehr begabter Mensch." Er will ihn gleichsam darauf aufmerksam machen, daß es die Weiten in ihr sind, die er nicht kennt. Aber es ist bereits nicht mehr nötig. Gerade die Arbeit, die ihn ihr am meisten entfremdet hat, hat ihn

ihr wieder nahe geführt — gerade die Arbeit über die Vergangenheit ſeines Geſchlechts, das er für ermattet und fertig hielt, hat ihm gezeigt, daß kein Geſchlecht fertig iſt, ſo lange es beſteht. Seine Arbeit hat ihm Weiten in ihm ſelbſt gezeigt, an die er nie geglaubt, und hat die Luſt zu neuem Leben erweckt, zum Geben und Nehmen. Und in dieſer Stimmung treten beide einander wieder entgegen — beide gehoben, er vom Vertrauen zu ſeiner Leiſtung und ſie zur Macht ihrer Liebe ... So leiſe glücklich ſchließt das Buch, wie es leiſe unglücklich erzählt worden.

„Menſch unter Menſchen" iſt der Roman, der von den dreien am meiſten „Erde" hat. Es iſt die Geſchichte eines jungen Mädchens, das in einer Provinzſtadt aufgewachſen iſt, in der freudeloſen Jugend der vernachläſſigten, neben dem Sohn geringgeachteten Tochter einer verarmten Familie, nach deren Bedürfniſſen, vor allem nach deren ſeeliſchen Bedürfniſſen nie jemand gefragt hat. Sie arbeitet im Atelier ihres Bruders, der Photograph iſt; daß ſie die Tüchtigere und Begabtere iſt, die das Geſchäft erhält, dankt ihr niemand — der Bruder empfindet es als Beleidigung, ohne es anzuerkennen. So lebt ſie dumpf hin, bis ein Toter ſie erweckt, ein Menſch, der an ihr Intereſſe genommen. Ein junger Arzt iſt geſtorben, der ihr an einem Krankenbett begegnet und in dem „verkümmerten" ernſten Geſicht geleſen und aus ihren Worten erkannt, daß ein Menſch vor ihm ſtand, der nur noch nie unter Menſchen gelebt. Sie haben eine ganz eigenartige Konverſation geführt, zwei Menſchen, die ſich begegneten — durchaus keine Liebesreden — ſie haben

ſich nur ein paarmal geſehen, und dann hat ihn eine anſteckende Krankheit weggeriſſen. Mit dieſem Trauerton ſchlägt das Buch an. Die Aufzeichnungen, die der Tote über ſeine Begegnung mit ihr zurückließ, machen andere Menſchen auf ſie aufmerkſam, die ſie in ihren Kreis ziehen, Menſchen, die ein helleres und reicheres Leben leben, als ſie es kennt. Und mit außerordentlicher Wahrheit und Einfachheit iſt nun das Ringen eines naiven, aber begabten Menſchen nach ſich ſelbſt und nach der Beherrſchung des eigenen Talentes geſchildert — denn das Buch wird zur Geſchichte einer Schriftſtellerin, ſehr verſchieden von den üblichen Schriftſtellerromanen. Recht eigentümlich iſt die Schilderung Berlins und ſeiner literariſchen Geſellſchaft, vom Stübchen des einſamen Fräuleins geſehen. Wir können ſie uns ſo gut vorſtellen, mit dem kurzen Haar, dem ſchwarzen, hochgeſchloſſenen Kleid mit dem Jetbeſatz un der weißen Halskrauſe, ein wenig altjüngferlich und doch noch ein anmutiger, anziehender Menſch. Und gar keine Liebesgeſchichte iſt darin, außer jenem leiſen Akkord, der in der Erinnerung an den Toten, der ſie zum Leben erweckt hat, das Buch durchklingt. Hier iſt keine Sentimentalität, denn dieſe Erinnerung wird kaum je angedeutet, wir fühlen aber, daß die „ungelebten Küſſe" tief und ſchmerzlich in ihrer einſamen Seele brennen — ſie von den Menſchen abſchließen und in ihrem Schaffen Frucht tragen. Und einmal noch ein Werben eines älteren literariſchen Freundes. Die pſychologiſche Darſtellung deſſen, was ſie dabei empfindet, wie ſie auf einmal ſchmerzlich weiß, daß ſie die Werbung kommen geſehen, ſie irgend-

wie ohne es zu wollen herausgefordert hat, könnte nicht feiner sein. Das Buch ist die Geschichte des stillen Kampfes eines stillen Menschen um seine eigene Entwicklung, um sein Selbstbestimmungsrecht — die Geschichte einer jener vielen Frauen, denen das Schicksal es verwehrt hat, „Gattin und Mutter zu werden".

Und „Ilse Bleiders" — das Buch ist das gerade Gegenstück. Wir können beim Lesen uns fragen: kann das auch wahr sein oder ist das eine „unwahrscheinliche Erdichtung"? Aber wir hören sehr bald auf, danach zu fragen, von der Schönheit und Zartheit der Dichtung überwältigt. Das ist kein Roman, das ist eine moderne Legende, die Legende von der Mütterlichkeit des Weibes, der heiligen Fruchtbarkeit, die seine älteste und höchste Bestimmung ist. Es ist schwer möglich, den Inhalt dieses Buches zu erzählen. Ein wunderschönes, glänzend begabtes Mädchen, eine jener strahlenden Persönlichkeiten, die alle bezaubern, hat sich erschossen, weil sie nicht Mutter werden wollte. Ernste Menschen, Frauen, „die ihr Geschlecht lieben und mit zuversichtlichem Vertrauen all die neuen Strömungen verfolgen," fragen sich erschrocken: „Welche Zeit kommt für die Frauen? Ist Genie und Mütterlichkeit unvereinbar? Muß die neue Entwicklung zu einer so furchtbaren, so unnatürlichen Tragik führen?" Wieder ist dieser Tod gleichsam ein hallender Ton, der das Leben einleitet: die Geschichte einer aus der betroffenen Schar junger Künstlerinnen, die die Tote geliebt, beneidet und bewundert haben; eben die Geschichte, die nicht wiederzuerzählen ist. Auch dieses Mädchen ist schön und

auffällig anders als die anderen, wenn auch ebenſo ruhevoll, als die Tote funkelnd und anregend war. Ihrer iſt das unbewußte Werden des Menſchen, der ganz und gar in ſeinen Träumen lebt, in ahnungsloſer, ruhevoller Sicherheit, weil in ihren Träumen nichts Ungeſundes iſt. Jeder fühlt von ihr: ſie muß ſo ſein. Das Eigentümlichſte, was ſie tut, ſcheint ſelbſtverſtändlich. Man begegnet hie und da Menſchen, die entfernt an dieſe Geſtalt erinnern, Menſchen von ſolcher Einfalt und ohne Torheit, Menſchen, deren Reflexionen Träume, deren Willensakte Impulſe ſind. Aber ſie ſind ſehr ſelten, ſie haben etwas Primitives. Sie ſind Tiere oder Engel. Klar und groß und einfach ohne Torheit iſt auch der Mann, der ihr in den Weg tritt. Auch ſolche gibt es ſicherlich, Stifter hat gerne ähnliche Menſchen in ſeinen beſten Novellen gezeichnet — aber ſie ſind ſelten. Freilich, in einer Legende mögen typiſche Geſtalten auftreten — ja ſie müſſen wohl; wir ſollen hier nicht Geſtalten des Alltags ſehen, denn die ſind alle gebrochen und gemiſcht; wie könnte ein Urempfinden ſich unter ihnen entwickeln? Aber dieſe einfachen Menſchen ſind doch nicht Primitive; ſie beſitzen vielmehr die höchſte Kultur. Unbewußt kam die Liebe den erſten Menſchen, gleich den Tieren; unbewußt und herrlich kommt ſie dieſen vollkommenen Menſchen. Wir fühlen die vollkommene Animalität in der vollkommenen Reinheit. Die Liebesgeſchichte zwiſchen Ilſe Bleiders und Claus Bodeloh iſt unbeſchreiblich ſchön; dieſes Werden der Liebe, ohne Wort, ohne Zwang, ohne Konvention — die unkonventionellſte Liebesgeſchichte, die ich jemals geleſen habe. Auch

hier fehlen alle äußeren Konflikte. Der Konflikt ist durchaus auf die innersten Gründe der Menschen zurückgeführt: Dieses Weib lebte von jeher nur für das Kind, dessen Mutter sie einmal werden würde; das ist das Geheimnis und die Erklärung ihres Wesens. Da sie dem Manne vermählt ist, den sie erwählt hat, ohne viel zu denken, hat ihre Kunst, ihre Bildhauerei sogleich ein Ende — sie erinnert sich kaum daran. Der Mann aber, der sie erwählt hat — unwiderstehlich von ihr ergriffen, im Augenblick, da er sie zuerst sah, dem sie niemand streitig zu machen gewagt, weil jeder fühlte: diese zwei schönen, kraftvollen Menschen gehören zusammen — dieser Mann verzweifelt nun, da er sie besitzt, weil sie das Kind liebt und nicht ihn, oder ihn höchstens als den Vater ihres Kindes. Sie aber begreift nicht, was ihm nicht recht ist, und fühlt es doch; und beide empfinden, daß die Entscheidung über die Zukunft an einem Haar hängt, daß ein falsches Wort, ein Fehlgriff den Abgrund unüberschreitbar machen kann. Aber so wie er einst mit der Genialität der Liebe den richtigen Weg fand, die Kühle, Unzugängliche, Unerregbare zum Weibe zu gewinnen, so gewinnt er sie jetzt mit dem Takt der Liebe, durch eine kraftvolle Entschlossenheit, in der nicht der leiseste Zug von Brutalität ist, zur Geliebten. Das ist so zart gezeichnet, daß ein Auszug unmöglich ist. Aber die tiefe Intuition der Verfasserin zeigt sich in den psychischen Erscheinungen, die den Kampf begleiten: wie die Träumerin ein bewußtes Weib wird, wie in dem Augenblick, wo die Liebe bewußt und leidenschaftlich in ihr erwacht, tausend

Lichter auf ihre eigene Vergangenheit fallen, wie ihre „Torheit" ihr bange macht, wie ſie leidet und jubelt zugleich, ſich ſo vollkommen an den geliebten Mann zu verlieren. Aber zwei Züge möchte ich beſonders erwähnen: die Art, wie Ilſe die Kunde aufnimmt, daß ihr Mann der Vater eines Kindes iſt — wie ſie mit der Sicherheit ihrer Liebe begreift, daß in der Vergangenheit dieſes Mannes vielleicht wohl ein Unrecht aber keine Unreinheit möglich iſt, wie ſie Mitleid und Verſtändnis und Qual für dies unbekannte Weib empfindet, das ihn geliebt hat — und wie ſie mit Freude tut, was er nie gehofft: nämlich das ſchöne Kind zu ſich nimmt. Dieſe Frau liebt eben und weiß nichts von theoretiſchen Forderungen. Und der zweite Zug iſt der: in dem Augenblick, wo die träumende Mutter zum bewußt liebenden Weibe wird, wird ſie auch wieder Künſtlerin. Denn jetzt iſt das natürlich animaliſche Leben vom menſchlich bewußten durchſtrahlt und erhoben. Und das iſt der Weg zur Kunſt. Dieſer überaus tiefe Zug, der den Roman erſt rundet und abſchließt, erinnert an ein Werk ganz anderer Art, an den unbegabten Maler in Zolas „Thereſe Raquin", den ſein Verbrechen und die Seelenqual, die darauf folgt, zum Künſtler macht.

Ich muß wohl noch ſagen, daß dieſe Bücher ihre kleinen Mängel haben, das was ich „Sentimentalitäten" genannt; Stellen, wo die Verfaſſerin im Ausdruck hätte herber, viel herber ſein ſollen, wo die Ausführung nicht jene Kraft und Wahrheit zeigt, die im Entwurf lag, wo ihr konventionelle Worte entgleiten. So wäre z. B. die

Geſchichte vom Tränenkelch im Wappen der Gieſacks beſſer fortgeblieben: was bedurfte ſie dieſer rührſeligen Tränenſymbolik, da das Leben, das ſie darſtellt, ohnedies ſo bedeutſam iſt? Oder das ganz und gar unwahre Bild von der Fichte in „Ilſe Bleibers", der Fichte, die ſich ſehnt, zu wachſen und das Meer zu ſehen. In das Bild aus dem Pflanzenleben, das Menſchliches deuten ſoll, wird in einem unangenehmen circulus vitiosus wieder ein menſchliches Element hineingetragen, das das ganze Bild durchlöchert und unwahr macht. Aber das ſind Fehler, die leicht auszumerzen oder zu überſehen ſind und die Schönheit der Dichtung nicht zerſtören können.

Wien 1902.

Hoffmannsthals „Elektra" und die griechische Tragödie

Viel ist über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Kunst geschrieben worden; aber wenig ward gesagt, das uns weiterhalf, weil niemand recht wußte, wo bei einem Kunstwerk die Form aufhört und der Inhalt anfängt. Benedetto Croce hat in seiner neuen Aesthetik das Endresultat einer langen kritischen Entwicklung ausgesprochen: „Der sogenannte Inhalt hat mit dem Kunstwerk nichts zu tun. Das Kunstwerk als solches hat keinen Inhalt; es hat nur oder vielmehr es ist nur Form!" Auch die Fabel, die Erfindung, das Dargestellte ist, soweit es künstlerisch in Frage kommt, lediglich Form: eine „Inhaltsangabe" ist eine ärmere und verzerrte Form, die mit dem Kunstwerk nichts gemein hat. Soll der Marmor der Inhalt einer Statue sein? und was der eines Dramas oder Romans? In Millionen von Formen läßt sich eine immer wieder ähnliche Geschichte erzählen, und das Drama ist eine dieser Formen, die durch keine andere mitgeteilt werden kann. Nur soweit die Tatsachen in ihrem Verhältnis zueinander, in Antithesen und Stimmungen in

Frage kommen, ſind ſie künſtleriſch relevant, aber damit ſind ſie auch bereits zu formalen Elementen geworden.

Die Griechen wußten das wohl oder fühlten es. Immer wieder ward dieſelbe kleine Anzahl von „Stoffen" von den Künſtlern behandelt. Faſt neben jeder ſophokleiſchen Tragödie iſt uns eine von Aiſchylos, von Euripides und noch von vielen anderen überliefert oder genannt, die die gleiche Legende auf die Bühne brachte. Es wird wohl anzunehmen ſein, daß Euripides, der Vielangegriffene, ſich zum Teil deſſen bewußt war, was er anders auffaßte, anders geſtaltete als ſeine ſtrenger denkenden Vorgänger, und nicht nur unbewußt ſeinem Weſen folgte und einfach anders bilden und ſchauen mußte, weil er einer jüngeren Generation angehörte. Zwei Jahrtauſende ſpäter dichteten Corneille und Racine „dieſelben" Tragödien in parfümierte Verſailler Hofklaſſiziſtik um und machten aus ihren Helden heroiſch-ſentimentale Porzellanfiguren mit Degen und Allongeperücken. Aus ganz Paris und aus allen Ländern Europas tönte ihnen bewundernder Beifall entgegen. Von der unendlichen geiſtigen Ferne, die ihre Tragödien von den gleichnamigen Werken der Griechen trennte, hatten ſie ſo wenig Ahnung, daß Racine in der Vorrede zu ſeiner „Iphigénie en Aulide" wörtlich ſchrieb: „Le goût de Paris s'est prouvé conforme à celui d'Athènes; mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le peuple le plus savant de la Grèce." So wenig ahnte er davon, daß nichts, aber auch gar nichts Helleniſches in ſeinen Stücken geblieben war, und daß es nur die Zart-

heit und Glut ſeines eigenen Gemütes war, die trotz allen klaſſiziſtiſchen Regeln und der faden Verkümmerung ſeiner Helden, ſeinen Verſen Wert und Wirkung gab. Hugo v. Hofmannsthal gibt ſeiner „Elektra" den Untertitel „Frei nach Sophokles"; aber er läßt uns gerade dadurch nicht im Zweifel, daß er ſich der Kluft völlig bewußt war und daß er uns ein Neues geben wollte. Vielleicht hätte er beſſer getan, dieſe Bemerkung im Titel zu unterlaſſen. Wir glauben nicht, daß es das theoretiſche Experiment war, das ihn reizte — das konnte dem Dichter nicht geſchehen! Er ſah eine Fabel, die der Tragödie des Sophokles glich, vor ſeinem innern Auge ſich abſpielen — er wollte vielleicht urſprünglich dieſelbe Fabel ſehen, aber ſie gewann unwiderſtehlich eine neue Form, und dieſer wollte er Ausdruck geben. Und wenn ihm im Augenblick der Konzeption vielleicht auch der Gedanke lockend geweſen, eine „moderne" Elektra zu ſchreiben, ſo hat er dieſen Gedanken bei der Ausführung ſicherlich vergeſſen. Mit viſionärer Kraft hat er das Schreckliche geſchaut und wiedererzählt, wie ein Dichter unſerer Zeit es ſchauen und erzählen mußte. Bei der Vollendung des Stils, der furchtbaren dramatiſchen Spannung, den außerordentlich ſchönen Verſen und Bildern hat er uns eines der ergreifendſten dramatiſchen Werke gegeben, die in jüngſter Zeit auf deutſchen Bühnen erſchienen ſind. Die kleinen Kunſtwerke, die Hofmannsthal uns bisher gegeben, ſo fein ziſeliert, ſo reich an Sinn, ſo hold im Klang, haben bei allen Verſtehenden Bewunderung erregt. Dennoch haben ſie etwas vermiſſen laſſen. Die Meiſterſchaft war groß;

aber war das, was er bemeiſterte, — nicht der Stoff — aber die eigene ſchöpferiſche Kraft, war ſie ſtark und glutvoll genug? Eine gewiſſe ferne Kälte haftete den meiſten fühlbar an; und der Argwohn, daß der Dichter ſich ſeiner Abſichten und ſeiner Eigenart allzu bewußt ſei, tönte oft wie mit harter ſtörender Stimme durch den Traum, den er an uns vorüber zauberte. Und nun gibt er uns plötzlich ein Drama von ſo hinreißender Kraft! Hat ihm Sophokles, deſſen Werk er faſt Szene für Szene gefolgt iſt, deſſen Knappheit die ſeine nicht übertrifft, das möglich gemacht? Aber nein, Sophokles war vielmehr ſeine größte Gefahr; wäre irgend etwas ſchwächlich in ihm geweſen, ſo wäre er an dem ungeheuren Wagnis geſcheitert. Nichts iſt gefährlicher für die Ohnmächtigen als der Verſuch an gewaltigen Legenden, in die die großen Sprecher der Völker ihren Sinn verſenkt haben — ſie hoffen, ſich an ihnen emporzuſchwingen, aber ſie werden von ihnen erdrückt. Die Formen großer Dichter gleichen dem Schwerte Galahads, das jeden tödlich verletzte, der es ſchwang, ohne daß es ihm gebührte.

Dadurch aber, daß ſein Verſuch gelungen iſt, hat Hofmannsthal dem, der ſein Drama kritiſch behandelt, einen der intereſſanteſten äſthetiſchen und kunſthiſtoriſchen Vergleiche möglich gemacht. Gerade weil ſein Werk mit dem des griechiſchen Dichters, deſſen Namen er zitiert, im Weſen nichts gemein hat, als die Anregungen, und ihm doch in allem Unweſentlichen ſo ähnlich ſcheint — weil beide Werke aus gleichen Eindrücken entſprungen ſind und im Ausdruck einen gewiſſen Parallelismus zeigen, — gerade

darum läßt ſich an ihnen dartun, was die Epochen und ihre Dichter voneinander ſcheidet.

Es iſt die gleiche Legende, aber nicht anders erzählt, ſondern es iſt etwas anderes aus ihr erzählt. Aus der Tragödie dieſer Menſchen werden ganz andere Elemente gezogen, ja ihre Tragödie ſelbſt liegt für den modernen Dichter in weſentlich anderen Momenten als für den Griechen, und mit ganz anderen Mitteln ſucht er den Eindruck ihres Schickſals in uns hervorzurufen.

Und je mehr wir ſeine „Elektra" mit der griechiſchen vergleichen, um ſo mehr werden uns tiefe Vorgänge in uns ſelber und wieder andere aus jenen fernen Zeiten, pſychiſche Phänomene, die wir nur ahnen und andeuten können, klar.

Mehr vielleicht noch als in ihrer erſchütternden Tragik, als in ihrer dramatiſchen Wucht, in ihren wunderſamen Bildern und Gedanken, liegt die Herrlichkeit der griechiſchen Dichter in der Vollendung ihrer Sprache, in einer Schönheit, die nur der kennt und genießen kann, der ſie in der Urſprache lieſt: in der außerordentlichen Übereinſtimmung von Klang und Sinn, durch die die vollkommenſte Stimmung der Pſyche durch das phyſiſche Mittel hervorgerufen wird. Wer niemals einen Chor der griechiſchen Tragödie, wie etwa das jubelnde Hyporchema im Aias „*Ἔφριξ' ἐρωτι*..." oder den herzzereißenden Klagegeſang im Oidipous Tyrannos: „*Ιω γενεαι βροτων*" und ſoviele andere im griechiſchen Urtext leſen kann, der kommt ſein ganzes Leben hindurch um einen der vollkommenſten und berauſchendſten äſthetiſchen Genüſſe; den die

Überſetzung nie gewähren kann, weil in der anderen Sprache eine andere muſikaliſche Stimmung liegt, und eben jene wunderbare Harmonie verloren gehen muß, die, wie ich glaube, den höchſten Reiz und die Vollendung der griechiſchen Poeſie bewirkt. Und wahrſcheinlich können auch wir — bei den dürftigen und ungewiſſen Vorſtellungen, die wir vom griechiſchen Theater haben — nicht ermeſſen, wie ſehr durch das Zuſammenwirken von Muſik und Geſang oder geſangähnlicher Rezitation und Tanzbewegungen jener formal-äſthetiſche Eindruck ins Dionyſiſche geſteigert wurde.

Denn dieſe Kunſt war Religion. Aus der Sphäre des Menſchlichen traten die Helden der attiſchen Tragödie heraus. „Den mächtigen Ernſt des heroiſchen Grabesdienſtes verrät uns die Tragödie," ſagt Jakob Burckhardt. „In den Choephoren des Aiſchylos iſt von Anfang an der, im Grabe lebend, ermutigend, ſchützend gedachte Agamemnon eine mithandelnde Kraft, ohne welche die ganze Rache nicht zuſtande käme." Aber dieſer Agamemnon war für die griechiſchen Zuhörer keine bloße mythiſche Geſtalt wie für uns. Die Geſpenſter großer ſchützender Weſen, deren ſchattenhafte Nähe geglaubt ward, ſtanden auf der Bühne. Wir können die ungeheure halb äſthetiſche, halb liturgiſche Wirkung jener ſzeniſchen Darſtellungen nur entfernt ahnen.

Verkehrte doch Sophokles, der Verfaſſer, nach dem Glauben ſeiner Zeitgenoſſen und Nachfahren ſelber mit Göttern und Heroen, die ihn nicht nur in Träumen, die ihn höchſt perſönlich in ſeinem Hauſe beſuchten, und nicht

zum mindeſten deshalb wurde er nach ſeinem Tode ſelbſt als Heros — alſo etwa gleich einem Heiligen des Mittelalters — verehrt. So nahe ſtand damals noch die Gottheit den Menſchen, ſo lebten ſie noch im Mythos, aus deſſen flutender Maſſe die Dichter ihre Stoffe wählten und geſtalteten.

So, in der feierlichſten aller Formen, eine wohlbekannte Legende vorführend, eine Geſchichte, die jeder Zuhörer von Kindheit an Hunderte von Malen erzählen, ſingen und rezitieren gehört, eine Geſchichte noch dazu aus der verhältnismäßig nahen Vergangenheit des eigenen Volkes, da konnte, mußte der Dichter ſich vielfach mit bloßen Andeutungen begnügen, denn er knüpfte in den Seelen ſeiner Zuhörer an eine Menge von Erinnerungen und entgegenſchlagenden Empfindungen an, und zahlloſe Fäden verbanden ſein Werk mit ihrem Gemüt, die für uns hoffnungslos zerriſſen und verloren ſind. Und was ihn an ſeinem eigenen Werk weſentlich intereſſierte, das waren ganz beſtimmt weit weniger die Schickſale und die Pſychologie der Perſonen, ſondern wiederum das feierliche und geheimnisvolle Gebiet, aus dem dieſe quollen, die Woge, die die ganze Aktion trug, das Geſpinſt der unerbittlichen Moira, die in einander ſich ſchlingenden Fäden menſchlichen Tuns und göttlichen Waltens. Darum vermochte er auch alle Elemente ſeiner Dichtung in einer ſo unerreicht harmoniſchen Flut von Verſen aufzulöſen und zu konzentrieren. Wenn er nichts deſtoweniger die Menſchen mit außerordentlicher Wahrheit darſtellte, ſo war es, weil er die Intuition des großen Dichters beſaß — aber ſicher-

lich war das Intereſſe an ihnen nicht das erſte treibende Agens in ſeiner Seele, als er ſie ſchuf.

Dieſe Vermutung wird nur beſtätigt, wenn wir die drei uns erhaltenen antiken Perſonifikationen der „Elektra“ vergleichen. Viel mehr als die „Elektra“ des Sophokles ſinkt die des Aiſchylos in den Kriſtallgrund der Tragödie zurück: ſie ſcheidet ſich kaum aus der ſchimmernden Flut der Verſe — ſie iſt faſt nur die Hauptſprecherin des Chors. Man hat die „Choephoren“ mit Recht einem Singſpiel verglichen, in dem die handelnden Perſonen kaum individualiſiert ſind. Dagegen iſt die ſpätere „Elektra“ des Euripides aus der heroiſchen Sphäre in die gewöhnlich menſchliche gezogen; allerdings iſt auch von der Tragik und Größe der Sophokleiſchen „Elektra“ in dieſem unſympathiſchen Stück wenig geblieben. Was Euripides bewogen, die Tragödie ſo zu bearbeiten, das wiſſen wir nicht. Er iſt mit ſeinem für unſeren Geſchmack mißglückten realiſtiſchen Verſuch in manchem Sinne der wirkliche Vorläufer Hofmannsthals geweſen.

Das Moment, das beim Schaffen des modernen Dichters die Hauptrolle ſpielt, iſt das pſychologiſche. Dieſes intenſive Intereſſe an der Pſyche und nicht am Schickſal, das ihm lediglich eine Efflorescenz der Seele iſt, ſcheidet ihn von der Antike. Mehr noch vielleicht ſcheidet ihn ſein Stil, der bei allem Lauſchen auf die Klangſchönheit der eigenen Sprache immer ein impreſſioniſtiſcher bleibt.

Er ſieht das Drama „Elektra“ an ſich vorüberziehen: da feſſelt ihn vor allem, was in dieſen gequälten Seelen vorgeht. Welch ein Leben führen ſie auf ihrem Königs-

hof zwiſchen den alten kyklopiſchen Mauern, zwiſchen ihren Sklaven und ihren Rindern? Was führte ſie zu ſo furchtbaren Ereigniſſen? Wie wuchſen die Schatten der Dinge in ihren Seelen? Wie gingen die Ereigniſſe vor ſich, wie wirkten ſie auf die Menſchen zurück —, was hofften, was fürchteten ſie, was fühlten ihre Nerven? Das, was in jenen Menſchen zitterte und ſie verzehrte, das will er durch ſeine Kunſt mit gleicher Heftigkeit in unſeren Seelen nachzittern laſſen.

Hofmannsthal hat nicht etwa moderne Menſchen aus den Helden des Sophokles gemacht! Sie ſind vielleicht in einem Sinne — man könnte das Paradoxon ausſprechen — griechiſcher als die des Sophokles ſelbſt; es ſind wahrhaftigere Griechen der Urzeit! Es ſind Griechen, geſchaut mit moderner Pſychologie und modernem kulturhiſtoriſchen Wiſſen.

Mit einer Anzahl hohler Konventionen, von denen unſere Bildung erfüllt iſt, muß hier gebrochen werden; zunächſt mit der Fabel von der „griechiſchen Heiterkeit", die Jakob Burckhardt „eine der allergrößten Fälſchungen des geſchichtlichen Urteils" nennt, „welche jemals vorgekommen" und an deren Stelle er den „helleniſchen Peſſimismus" und ihren „Willen zum Düſtern" ſetzt. Es war überhaupt nur der finſtere Hintergrund der mittelalterlichen Anſchauung, die Betonung des Häßlichen und Niedrigen im Leben, um das Jenſeits zu verherrlichen, die in der Zeit unſerer Klaſſiker jene Täuſchung aufkommen ließ. Dem mittelalterlichen Kultus des Leidens und der Marter gegenüber mochte eine gewiſſe Heiterkeit ſelbſt die grie-

chiſche Tragik überſtrahlen. Aber die Griechen, die dieſes Leben prieſen, das ſo kurz währte, und auf das ein ewig trauriges Schattendaſein folgte, und die im Leben ſelbſt ſtets den Neid der Götter und die Geißel der Schickſalstöchter über ſich fühlten, waren keine glückſeligen Menſchen! In der „Alkeſtis“ weigert der greiſe Vater ſich, für den Sohn zu ſterben und ſpricht die ſehnſüchtigen Worte: „Süß iſt das Licht des Gottes, o wie ſüß!“ — Das iſt die griechiſche Heiterkeit, durch die, gleichwie durch dieſes ganze ſchöne Drama des Euripides, eine bange Totenklage klingt!

Und ebenſo wie die Fabel von der „Heiterkeit“ muß die von der „Marmorhaftigkeit“ der Griechen fallen, die man ſich durchaus nicht als wandelnde Statuen, die nur in Hexametern ſprachen, zu denken hat. Wir müſſen ſie uns vielmehr als leidenſchaftliche Südländer, und eine Volksverſammlung auf der Agora weit ähnlicher einer Verſammlung von Südfranzoſen oder Italienern als einem ſelbſtbeherrſchten engliſchen Meeting vorſtellen. Die gerühmte Würde ihrer Helden fiel gewiß nicht zum mindeſten durch den Kontraſt auf. Wir hören ja auch von dem würdevollen Auftreten indianiſcher Häuptlinge, und dem Kontraſt dieſes Auftretens zu der düſteren Wildheit ihrer Seelen.

Wir müſſen uns insbeſondere die homeriſchen Griechen vorſtellen als ein Volk, das eben aus der Stufe der Barbarei herausgetreten und Ackerbau zu treiben begonnen hat; ein noch halbwildes Volk, aber mit unendlichen Talenten begabt. Das Volk der Griechen iſt das

Wunderkind der Menſchheit. Auch die anderen Stämme ſchmiedeten Waffen, woben Zeuge, brannten Gefäße, ſangen zu ihren Feſten Verſe — aber, durch ein erſtaunliches, natürliches Talent getragen, ſchmiedeten die Griechen jene Waffen, deren Linien in uns ein merkwürdiges, halb feierliches Wohlgefühl erregen, trugen frei in ſchönen Falten fallende Zeuge, brannten Gefäße in den einfachſten und zweckentſprechendſten Formen, ſangen Verſe von wunderbarem Klang. Es iſt dem ſchönen Menſchen ebenſo leicht und natürlich, ſchön zu ſein, und dem begabten, klug zu reden, wie den anderen das Unſchön- und Törichtſein.

Das ändert nichts daran, daß dieſe großen Könige in unſerem Sinne nichts weiter als große Häuptlinge waren: Odyſſeus pflügt und Telemach treibt die Rinder aufs Feld — Theſeus und Peirithoos ſind Viehdiebe geweſen und Könige von Hirten und kriegeriſchen Bauern. Wir müſſen ihrer orgiaſtiſchen blutigen Riten gedenken, der Menſchenopfer, und der nicht minder wilden Tieropfer, ihres ſchrecklichen Geſpenſterglaubens, ihrer Totenbeſchwörungen, ihrer unerbittlichen Rachſucht, ihres entſetzlichen Haſſes und ihrer Grauſamkeit. Um das alles wob ihre Genialität die Blüten ihrer Kunſt, aber das waren die Grundzüge ihres Lebens!

Und daraus mußte der moderne Dichter, der in die Seelen dieſer Menſchen ſchaute, etwas ganz anderes geſtalten als der Grieche — als etwa Euripides, dem gerade alles dies nicht auffiel, weil es für ihn das alltäglich Gewohnte, dem eigenen Gemüt Entſprechende war: Nicht bloß ein „kunſtreiches Gebäude von Frevel und Fluch und

Jammer", wie die griechiſche Tragödie es war; kein feierliches Schickſalsdrama, wie es alle Dramen des Aiſchylos und Sophokles mehr oder minder ſind, ſondern ein pſychologiſch-hiſtoriſches Bild aus der helleniſchen Urzeit in einem Schleier wunnderbarer Verſe.

So konnte er das Drama des Sophokles Szene für Szene nachbilden, und es doch völlig neu ſchaffen. Jedes Motiv der antiken „Elektra" iſt benützt: auch die Elektra des Atheners iſt von der gleichen dämoniſchen Rachgier erfüllt, auch ihre Mutter klagt, daß die Tochter ihr „täglich das Blut aus der Seele ſchlürfe"; auch ſie ruft beim Mord der Mutter in grauſamer Ekſtaſe: „Triff ſie zweimal, wenn du kannſt!"; auch ſie höhnt den ahnungslos heimkehrenden Aegiſth mit triumphierendem Haß, auch ſie ward mißhandelt und verachtet, erzählt von Hunger und Schlägen, die ſie erduldet . . . aber das alles iſt in großen Zügen angedeutet; dem Dichter, dem es um das Individuum wenig zu tun war, konnte die Andeutung genügen.

Der moderne Dichter verſenkt ſich gierig in das Weben dieſer Seele und auch in das äußerliche Leben, das dieſe Seele mit Eindrücken füllte; er will die Details dieſes Daſeins ſehen und wiſſen: ihr Leben auf dem Königshof, ihr Verhältnis zu den Mägden — er ſah, wie das Schauderhafte, das Zuſammenleben der Mutter mit dem Mörder des Vaters, allmählich vergiftend das jungfräuliche Gemüt aus den Fugen reißen mußte, und er überträgt den Eindruck von der Qual dieſes Daſeins mit allen Mitteln auf uns.

Dann aber nahm er mit der ſophokleiſchen Elektra große Veränderungen vor. Da es ihm um menſchliche Antitheſen zu tun war und nicht um ſolche des Schickſals, ſo nahm er ihr Züge, die Sophokles ihr gelaſſen. Die antike Elektra beklagt ihr Los als Weib:

Die ohne Kinder zu Grunde geht,
Der kein liebender Gatte zur Seite ſteht!

Dieſe und ähnliche Dinge nahm ihr Hofmannsthal und bildete aus ihnen die wunderſchöne Geſtalt ſeiner Chryſothemis, ſo verächtlich ſchwach neben der furchtbaren Schweſter, und doch wieder ſo ſüß weiblich neben ihr. Dieſe Chryſothemis iſt ſeine eigenſte Schöpfung, denn die Chryſothemis des Sophokles iſt überhaupt nur angedeutet, iſt nur eine Folie für das Schickſal der Elektra. Dadurch aber gewann auch die Elektra ein ausgeprägteres Weſen, als ein Geſchöpf, deſſen Leib verwelkt iſt, deſſen reiche ſtarke Seele aufgezehrt ward von den Schauern ihres Schickſals, der nichts geblieben iſt als die leidenſchaftliche und zur viſionären Inbrunſt geſteigerte Kindesliebe und der Durſt nach Rache.

Desgleichen verſenkte er ſich in die Klytaemeſtra, die übermütige und luſtvoll-gleichgültige, wenig charakteriſierte des Sophokles und ſchuf ſie zur halbbarbariſchen Königin der mykeniſchen Vorzeit um — mit ihrem bleichen Geſicht, ihren ſchauerlichen Erinnerungen, ihren Amuletten, ihrer Hoffnung auf Bräuche und Beſchwörungen.

Und völlig griechiſch hiſtoriſch iſt auch das Eingreifen des Schattens, den Elektra allabendlich erſcheinen ſieht,

der um das Haus der Atriden ſchwebt — ſo griff er bereits im Drama des Aiſchylos ein, und im „Agamemnon“ des ſelben Dichters ſieht Kaſſandra bei ihrem Eintritt die blutigen Kinderſchatten der geſchlachteten Söhne des Thyeſt um das Haus ſchweben. Nur läßt Hofmannsthal wieder impreſſioniſtiſch uns die grauſenhafte Nähe des Ge=mordeten fühlen, indem er uns zu Zeugen der Viſion der „Elektra“ macht, ſowie er ſpäter die Drohungen der Toch=ter zu jener furchtbaren Szene ſteigert, in der er ſie der Mutter ihre Ermordung ſchildern läßt — und die Auf=forderung an die Schweſter, ihr bei der Rache zu helfen, zur hypnotiſchen Beſchwörung.

So zieht er die zuckenden Fibern in den Seelen des fluchbeladenen Geſchlechts ans Licht und läßt ſie vor uns vibrieren. Und während er dem Aufbau des großen grie=chiſchen Dramatikers zu folgen ſcheint, läßt er uns in jeder Szene in der Tat ganz etwas anderes ſchauen. Aus der übermenſchlichen Perſpektive griechiſchen Heroentums hat er dieſe Tragödie der Blutrache in eine menſchlich pſycho=logiſche Sphäre gerückt.

Da fehlt viel, was die Dichtung des Atheners wie ein tönendes Juwel durch die Jahrhunderte funkeln und klingen ließ. Da iſt viel Bedeutſames, Neues geboten: Verſe von einer verſchleierten Schönheit und Bilder von brennender Intenſität; viel innig Menſchliches iſt hier ausgeſprochen, und in knappen Zeilen ſind fremdartige und doch vertraute Geſtalten geſchaffen. Vor allem aber er=ſchütternde Szenen und geſteigerte Seelenſtimmungen. Unvergeßlich muß die ekſtatiſche Viſion der Elektra

bleiben, in der ſie das blutige Sühnefeſt ſchildert, das ſie erhofft:

Und wenn alles dies vollbracht und Purpur-
Gezelte aufgerichtet ſind vom Dunſt
des Blutes, den die Sonne an ſich zieht,
dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:
und über Leichen hin werd' ich das Knie
hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden
ſo tanzen ſehen, ja, die meinen Schatten
von weitem nur ſo werden tanzen ſehen,
die werden ſagen: einem großen König
wird hier ein großes Prunkfeſt angeſtellt
von ſeinem Fleiſch nnd Blut, und glücklich iſt,
wer Kinder hat, die um ſein hohes Grab
ſo königliche Siegestänze tanzen!

Und dann die rhythmiſche Wiederkehr des Motivs, wie ſie bei der Erfüllung ihres Traumes in einem „namenloſen Tanz" vorwärtsſchreitet und zuſammenſtürzt. Das ſind unvergleichliche Eindrücke.

Nichts wäre verkehrter als quantitative Vergleiche anzuſtellen, wo etwas qualitativ Neues gegeben wurde. Es iſt genug zu ſagen, daß die Schöpfung dieſer neuen Form in großzügiger Art und mit der Meiſterſchaft eines ſehenden Dichters geſchehen iſt.

Berlin 1903.

Inhalt.

Dante und der Subjektivismus 1
Vom Überſetzen 14
Die Teufliſchen 28
Engliſche Poeſie im 19. Jahrhundert 39
Perſy Byſſhe Shelley 55
Londoner Theater 88
George Meredith 106
Francceſca da Rimimi 124
Die Geſchichte des jungen Renate Fuchs 135
Frauenſeelen (Gabriele Reuter) 148
Die Romane Emmy von Egidys 159
Hoffmannsthals „Elektra“ und die griechiſche Tragödie 172

Emmy von Egidy.

Der „Hamburger Korrespondent“ schrieb über sie: Emmy von Egidy ist eine der allereigenartigsten Erscheinungen in der neuen Literatur. Man kann sie gar nicht in einer Reihe mit anderen nennen, sie läßt sich nicht rubrizieren. Ihre Bücher sind so innerlich, so vertieft und beseelt, so sehr das Produkt tiefen, ursprünglichen Gefühls und schärfster Beobachtung, daß man staunend und tief ergriffen den Spuren des Gottes folgt, der sich hier offenbart. Hier ist eine Stimme, die vom Leben redet, ein Geschöpf, das Leben ausströmt gegenüber den Jammertönen, dem Verwesungsgeruch, den krampfhaften Zuckungen, die uns aus vielen anderen modernen Romanen, und nicht zuletzt aus den Frauenromanen, anekeln. Besonders die letzteren haben einen schweren Stand E. von Egidys Werken gegenüber. Es wird sich wohl kaum einer finden, der den Vergleich mit „Marie Elisa“ und „Ilse Bleiders“ aushält. Die äußere Form ist noch immer nicht ganz ausgefeilt. Neben Partien von wundervollem poetischen Wohllaut finden sich ungeschickte und inkorrekte Ausdrücke. Aber wie der Glanz eines mächtigen Auges ein unregelmäßiges Gesicht vergessen macht, so wird hier alles von der Seele durchstrahlt und erleuchtet. Und in der inneren Form, der Entwicklung der Handlung, mehr noch der Charaktere, der Durchleuchtung der Seele ist sie Meisterin. Die Behandlung von „Ilse Bleiders“ ist ein so glänzender Beweis dafür, wie ihn nicht viele erbringen können.

Bis jetzt erschienen von Emmy von Egidy in unserem Verlage:

Marie Elisa. Roman. 3. Aufl. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

Mensch unter Menschen. Roman. 3. Aufl. Mk. 5.—, geb. Mk. 6.—.

Ilse Bleiders. Roman. 2. Aufl. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

Erschwiegen. Erzählung. 3. Aufl. M. 1.50, geb. M. 2.50.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt von

E. Pierson's Verlag in Dresden.

Verlag von Georg Müller in München u. Leipzig.

Rudolf Huch:

Eine Krisis. Betrachtungen über die gegenwärtige Lage der Literatur. Mit Umschlagzeichnung von Karl Soffel. Geheftet M. 2.—, geb. in Leinen M. 3.—.

Ein neues Buch des Verfassers von „Mehr Goethe“ ist der Aufmerksamkeit aller derjenigen sicher, die der Entwicklung unserer Literatur mit lebhaftem Interesse und manchmal mit Sorge folgen. In der zwanglosen Weise, die wir an einem geistreichen Manne lieben, spricht Huch über die „Lage“ ohne eine bestimmte Disposition einzuhalten und doch nach und nach kaum eine Seite des heutigen Standes der Entwicklung unbeleuchtet lassend. Große Exkurse über Shakespeare, über die modernen Illusionsästhetiker über Bismarck und anderes sind eingeflochten, denn das Weltbild des Verfassers ist weit, und so entläßt er uns auch mit einer Ausführung über den „seichten Optimismus“, der von wahrhaft Schopenhauerschem Ernste getragen ist.

Immer wieder seien auch bei Gelegenheit dieses neuen Buches empfohlen die bekannten früheren Werke:

Mehr Goethe! 5./7. Tausend. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Winterwanderung. Eisgedanken und Frühlingsahnen. 2. Auflage. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50.

Wir haben heute niemand, der wie improvisierend geistreicher plauderte und im Gespräch so tiefere Probleme aufzurühren vermöchte als Huch. Er hat sich mit diesen Büchern eine eigene Form geschaffen, die gerade seinem persönlichen Mitteilungsbedürfnis entspricht und gleich weit entfernt ist vom oberflächlichen Feuilletonismus u. langweilender Systematik.

Teufelslist. Eine Geschichte aus alter Zeit. 2. Auflage. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Der Kirchenbau. Lustspiel in fünf Aufzügen. Geh. M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Hohe Schule. Ein Novellenbuch. Geh. M. 2.—, geb. M. 3—.

Kobolde im Bauernhaus. Bühnenscherz in einem Aufzuge. Geh. M. 1.—.

Preisturnier. Ein Renaissance-Drama in 4 Aufzügen. Geheftet M. 2.—. gebunden M. 3.—.

Verlag von Georg Müller in München und Leipzig.

Adolf Bartels.

Jeremias Gotthelf.

225 Seiten. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50.

Die erste erschöpfende Arbeit über Jeremias Gotthelf, die seine Persönlichkeit und sein Lebenswerk von einem höheren und zugleich dem modernen literarhistorischen Gesichtspunkt aus betrachtet. Mit großen zusammenhängenden Stücken aus Gotthelfs Werken.

Ein Berliner Literaturhistoriker.

Dr. Richard M. Meyer und seine „Deutsche Literatur".

40 Seiten. 50 Pfennige.

Eine glänzende Abfertigung des berüchtigten „wüsten Konglomerats".

Marie von Ebner-Eschenbach

nach ihren Werken geschildert von Moritz Necker.

XXX und 268 Seiten. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Es ist die erste zusammenfassende Darstellung, die wir von der Dichterin haben. Das Buch ist sehr geschmackvoll ausgestattet und mit dem letzten Bilde der Dichterin geschmückt.

Heinrich von Stein und seine Weltanschauung

von Houston Stewart Chamberlain und Friedrich Poske.

Nebst Heinrich von Steins „Vermächtnis".

125 Seiten. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.50.

Stein — so sagt Chamberlain — darf vielleicht als der einzige Schriftsteller gelten, den man mit Recht einen Schüler Wagners nennen kann. Nietzsche ist auf einer ersten Entwicklungsstufe der Nachahmer und Erweiterer des Bayreuther Meisters; später wird er sein Gegner und Verlästerer. Stein, wenn auch weniger glänzend, besaß trotzdem mehr wirkliche Originalität. — Und ist ihm auch nicht die lärmende Berühmtheit eines Nietzsche zuteil geworden, so besitzt doch Stein in seinem Vaterlande eine zahlreiche Gemeinde begeisterter Bewunderer.

Ferner erschien bei mir die Schrift

Heinrich von Steins: Giordano Bruno.

Gedanken über seine Lehren und sein Leben.

Zum dreihundertjährigen Gedenktage der Verbrennung Giordano Brunos neu herausgegeben von Friedrich Poske.

95 Seiten. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.